BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XXII - NUMERO 10 OTTOBRE 1961

Sommario

SAGGI

NOTE

I DOCUMENTARI

I LIBRI

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXII - n. 10

ottobre 1961

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: U.D.R.I. s. r. l., Roma, via circonvallazione Nomentana 372.

Documenti sulla cattedra di storia e critica del cinema

La Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, n. 250, 6 ottobre 1961, *ha pubblicato il Decreto del Presidente della Repubblica* 5 *giugno* 1961, *n.* 998, *per la « Istituzione di un posto di professore di ruolo convenzionato per l'insegnamento di Storia e critica del cinema presso la Facoltà di lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Pisa ».*

Ne riportiamo il testo trattandosi del primo provvedimento legislativo che istituisce in Italia una cattedra, convenzionata per l'insegnamento della storia e critica del cinema.

Il provvedimento del Presidente della Repubblica corona tutte le iniziative che in passato sono state prese presso alcune università italiane per lo inserimento del cinema come fatto culturale, nell'ambito delle discipline tradizionali. Ci piace ricordare in proposito i corsi promossi dal Prof. Carlo Ludovico Ragghianti presso lo Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, dal prof. Luigi Volpicelli presso la Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, nonché quelli presso l'Università di Padova, la « Cattolica » e la « Bocconi » di Milano, la Università per Stranieri di Perugia, la Università Internazionale di Studi Sociali di Roma, etc.

La prima cattedra di storia e critica del film è stata istituita presso l'Università di Pisa per le ragioni esposte nella lettera, qui di seguito riportata, del Centro Sperimentale di Cinematografia in data 12 *febbraio* 1960, *diretta al Magnifico Rettore di quella Università e grazie alla fattiva azione costantemente svolta dal prof. Ragghianti presso le autorità accademiche di quell'Ateneo.*

Auspichiamo che analoghe iniziative possano essere realizzate in altre università italiane.

* * *

Prot. n. 373 12 febbraio 1960

Rettore Magnifico
dell'Università di
P I S A

Chiarissimo Professore,

ho l'onore di informarLa che il Consiglio Direttivo del Centro Sperimentale di Cinematografia avrebbe in animo di istituire, presso la Sua Università, una cattedra convenzionata per l'insegnamento della Storia e Critica del film.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia, che è Ente di Diritto Pubblico, ha avuto sin dalla sua prima costituzione il compito di diffondere nel Paese la cultura cinematografica, per migliorare la sensibilità e quindi il gusto del pubblico.

Il lavoro condotto dai dirigenti dell'Istituto dalla costituzione ad oggi è indubbiamente valso a fare del pubblico italiano un attento osservatore del film, sia considerato come espressione d'arte che come pura forma spettacolare. E' ambizione del nostro Istituto quella di portare il film al livello universitario, come del resto è già avvenuto in molte Università americane.

Desidero farLe presente che si è pensato alla Sua Università perché già esistono negli ordinamenti della stessa le premesse per un inserimento della materia nel modo più confacente e proficuo, tenuto anche conto che, trovandosi l'Università sufficientemente de-

centrata rispetto ai grandi complessi di produzione cinematografica, la futura cattedra potrà vedere la produzione corrente e passata con l'obiettività necessaria, senza influenze pubblicitarie alle quali, se condotte con abilità, è difficile sottrarsi.

Prima di iniziare sul piano ufficiale le formalità di ufficio e di investire della pratica le Autorità tutorie (Ministero del Turismo e dello Spettacolo e Ministero del Tesoro), La prego di volermi far conoscere il Suo avviso, perché io stesso possa successivamente riferirne al Presidente del Centro e al Consiglio Direttivo.

Colgo l'occasione per inviarLe i miei ossequi e saluti.

(dr. Leonardo Fioravanti)

A questa lettera il prof. A. Faedo, Magnifico Rettore della Università di Pisa, aveva così risposto:

Pisa, 24 Febbraio 1960

Risposta al foglio 373

in data 12-12-1960

All'Egr. Dr. Leonardo Fioravanti, Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, Via Tuscolana, 1524

ROMA

OGGETTO: Cattedra convenzionata.

Prego la S.V. di voler porgere al Consiglio Direttivo di codesto Centro Sperimentale di Cinematografia il più sentito ringraziamento per la proposta concernente l'istituzione presso la Facoltà di lettere e filosofia di questa Università, di una cattedra convenzionata destinata all'insegnamento della storia e critica del film.

Sarà mia cura portare a conoscenza la proposta stessa a queste Autorità Accademiche, affinché tale lodevole iniziativa possa essere realizzata.

Riservandomi di comunicare alla S.V. notizie in merito, voglia gradire i miei più distinti saluti.

IL RETTORE
(A. Faedo)

Ed ecco il Decreto del Presidente della Repubblica pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale », che approva la convenzione tra l'Università di Pisa e il Centro Sperimentale di Cinematografia.

IL PRESIDENTE
DELLA REPUBBLICA

Veduto il testo unico delle leggi sull'istruzione superiore, approvato con regio decreto 31 agosto 1933, n. 1592, e successive modificazioni e integrazioni;

Sulla proposta del Ministro per la pubblica istruzione di concerto con il Ministro per la pubblica istruzione di concerto con il Ministro per il tesoro;

Decreta:

Art. 1.

E' approvata e resa esecutiva l'annessa convenzione stipulata in Pisa in data 8 novembre 1960 per il finanziamento di un posto di professore di ruolo presso la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pisa.

Art. 2.

E' istituito, ai sensi degli articoli 63, secondo comma, e 100, secondo comma, del testo unico delle leggi sull'istruzione superiore, approvato con regio decreto 31 agosto 1933, n. 1592, un posto di professore di ruolo da destinare all'insegnamento di « Storia e critica del cinema » in aggiunta a quelli indicati per la Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Pisa, nella tabella *D*) annessa al predetto testo unico e successive modificazioni.

Art. 3.

Qualora la convenzione non sia rinnovata alla scadenza ovvero vengano meno per qualsiati motivo i contributi in essa previsti, il posto di cui al precedente articolo sarà senz'altro soppresso con la conseguente cessazione dal servizio del titolare.

Art. 4.

I versamenti dei contributi previsti dalla convenzione verranno fatti affluire allo stato di previsione dell'entrata al capitolo e all'articolo proprio dell'esercizio nel quale sarà nominato il titolare del posto ed ai capitoli ed articoli corrispondenti per gli esercizi successivi.

Il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sarà inserito nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti della Repubblica Italiana. E' fatto obbligo a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a Roma, addì 5 giugn 1961

GRONCHI

Bosco — TAVIANI

Visto, *il Guardasigilli*: GONELLA.

Registrato alla Corte dei conti, addì 30 *settembre* 1961. *Atti del Governo, registro n.* 140, *foglio n.* 124. — VILLA.

Repertorio n. 388.

Istituzione di un posto convenzionato di professore di ruolo per la cattedra di « Storia

e critica del cinema » presso la Facoltà di lettere e filosofia della Università degli studi di Pisa.

L'anno millenovecentosessanta (1960) e questo dì otto del mese di novembre in Pisa, nella sede del Rettorato dell'Università degli studi di Pisa, Lungarno Pacinotti n. 8.

Davanti a me dott. Carlo Alberto Petraglia fu Enrico, nato a Roma e domiciliato a Pisa, direttore amministrativo dell'Università degli studi di Pisa, autorizzato a redigere ed a ricevere atti e contratti in forma pubblico-amministrativa nell'interesse dell'Amministrazione universitaria, in virtù dell'art. 129 del regolamento generale universitario, approvato con regio decreto 6 aprile 1924, n. 664, e delegatone con decreto rettoriale in data 21 febbraio 1953, con rinuncia di comune accordo alla presenza dei testimoni sono comparsi personalmente i signori:

dott. Floris Luigi Ammannati, nato a Carrara il 9 aprile 1916, residente a Roma, che interviene al presente atto nella sua qualità di presidente del Centro sperimentale di cinematografia, con sede in Roma, debitamente autorizzato dal Consiglio direttivo del Centro medesimo, con deliberazione in data 7 aprile 1960, che si allega a questo atto sotto la lettera *A*), approvata dal Ministero del turismo e dello spettacolo, con nota n. 11548/CE del 3 maggio 1960;

prof. Alessandro Faedo, nato a Chiampo (Vicenza) il 18 novembre 1913, nella sua esclusiva qualità di Magnifico rettore dell'Università di Pisa, debitamente autorizzato dal Consiglio di amministrazione con deliberazione in data 25 giugno 1960, che in estratto autentico si allega a questo atto alla lettera *B*);

Premesso

che l'insegnamento di storia e critica del cinema assume rilevante importanza per lo studio storico e critico al livello universitario di una manifestazione artistica e culturale moderna quale è quella del cinema;

che nell'ordinamento della Facoltà di lettere e filosofia esistono le premesse per l'inserimento di tale materia nel modo più confacente e proficuo, in connessione con gli studi di storia dell'arte e le garanzie indispensabili per la serietà scientifica e l'obbiettività necessaria con le quali deve essere condotto l'insegnamento stesso;

che il Centro sperimentale di cinematografia, ente di diritto pubblico, allo scopo di diffondere nel paese la cultura cinematografica su di un piano scientifico, è venuto nella determinazione di assumersi l'onere relativo all'istituzione di una cattedra di ruolo di « Storia e critica del cinema », prima del genere in Italia, nella facoltà di lettere e filosofia della Università di Pisa.

Tutto ciò premesso che fa parte integrante del presente atto, i predetti comparenti della cui identità personale, piena capacità giuridica e qualità rivestita io, ufficiale rogante, sono certo, mi richiedono di voler ricevere il presente atto, in forza del quale si conviene e si stipula quanto segue:

Art. 1.

Presso la Facoltà di lettere e filosofia della Università degli studi di Pisa sarà istituito un posto di ruolo per la cattedra di « Storia e critica del cinema » in aggiunta a quelli assegnati alla Facoltà medesima ai sensi dell'art. 63, comma secondo, e dell'art. 100, comma secondo, del testo unico delle leggi sull'istruzione superiore, approvato con regio decreto 31 agosto 1933, n. 1592.

Art. 2.

Il Centro sperimentale di cinematografia si obbliga di versare, all'Università degli studi di Pisa, in due rate semestrali anticipate per il mantenimento del posto di ruolo di cui all'art. 1 a decorrere dalla data di nomina del titolare, del posto stesso, la somma di lire 3.200.000 (tremilioniduecentomila) annue pari all'importo della spesa media prevista per un posto di professore di ruolo universitario.

Art. 3.

Qualora in seguito a variazioni del trattamento economico dei professori di ruolo, disposte dallo Stato, la somma di lire 3.200.000 risultasse inferiore, a quella necessaria alla Università per versare allo Stato la somma dovuta ai sensi dell'art. 2 di questa convenzione per il professore di ruolo titolare della cattedra, il Centro sperimentale di cinematografia, verserà annualmente all'Università medesima la somma occorrente per integrare la differenza stessa.

Art. 4.

La predetta convenzione avrà la durata di venti anni con decorrenza dalla data di nomina presso la Università di Pisa del professore di ruolo titolare della cattedra di cui all'art. 1, e si riterrà automaticamente prorogata di venti in venti anni qualora non venga disdetta, mediante lettera raccomandata con ricevuta di ritorno, almeno un anno prima della sua ultima scadenza.

Art. 5.

La presente convenzione si intende decaduta:

a) qualora non sia rinnovata alla scadenza;

b) se non venga aumentato il contributo secondo l'art. 3 al verificarsi delle condizioni previste dall'articolo stesso;

c) se vengano a cessare per qualsiasi motivo ed in qualsiasi momento ciò si avveri, i mezzi finanziari previsti dalla presente convenzione.

Nei casi suddetti il posto di professore di ruolo di storia e critica del cinema si intenderà senz'altro soppresso ed il titolare della cattedra cesserà immediatamente dal servizio.

Art. 6.

Il Centro sperimentale di cinematografia si obbliga in casa di scadenza della convenzione di cui all'art. 5 a corrispondere al titolare della cattedra di storia e critica del cinema l'eventuale trattamento di cessazione dal servizio spettantegli nel caso egli abbia a mantenere il diritto al trattamento medesimo.

Per adempiere a tale scopo il Centro sperimentale di cinematografia verserà annualmente all'Università degli studi, oltre quanto indicato negli articoli precedenti, una somma pari al 20% sugli assegni di attività di servizio per costituire uno speciale fondo per provvedere al suddetto trattamento di cessazione dal servizio con esonero da ogni ulteriore o diverso onere o responsabilità.

Art. 7.

L'Università degli studi di Pisa si obbliga in esecuzione agli articoli sopra citati, a versare annualmente allo Stato l'ammontare complessivo degli emolumenti spettanti al titolare di ruolo della cattedra di storia e critica del cinema, compresi i relativi oneri fiscali, nonché l'ammontare delle ritenute che, sullo stipendio del predetto professore, dovranno essere operate in conto entrate del Tesoro.

L'Università verserà altresì annualmente allo Stato, con esonero da ogni altro obbligo e responsabilità, la somma prevista dal secondo comma del precedente art. 6 e per gli effetti ivi indicati.

Art. 8.

Questa convenzione stipulata nell'interesse dell'Università degli studi di Pisa, sarà registrata in esenzione della tassa di registro a norma dell'art. 55 del regio decreto 31 agosto 1933, n. 1592.

E richiesto io, direttore amministrativo, ho ricevuto il presente atto, fatto scrivere da persona di mia fiducia, in fogli due di cui sei pagine occupate per intero e quanto qui della presente.

Della presente convenzione, viene da me data lettura unitamente agli allegati, ai comparenti che la approvano dichiarandola pienamente conforme alle volontà da loro manifestate e che la sottoscrivono con me stesso ufficiale rogante.

F.to. Alessandro Faedo n.n.
» Floris Luigi Ammannati n.n.
» Carlo Alberto Petraglia, ufficiale rogante

Registrato a Pisa l'11 novembre 1960 al n. 1072, vol. 228, mod. 1. Esatte L. 830 (ottocentotrenta).

Il v. direttore capo ufficio: Scopelliti Antonino.

Vita del C. S. C.

Docenti e allievi del nuovo anno accademico — Si sono svolti nel mese di ottobre gli esami di concorso per l'ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia dei candidati alle varie sezioni per il biennio accademico 1961-63. Il numero delle domande è stato di oltre 300 (di cui 60 circa provenienti da cittadini stranieri); sono stati ammessi a sostenere gli esami circa 150 candidati italiani e quaranta stranieri.

Dopo la effettuazione delle varie prove di esame (colloqui orali, prove scritte, saggi pratici, provini cinematografici, etc.) durate circa venti giorni, le Commissioni di esame — presiedute dal Direttore del Centro e composte dagli insegnanti delle singole sezioni — hanno formulato le graduatorie di idoneità e la classificazione dei vincitori del concorso. Complessivamente sono stati ammessi a frequentare i corsi 35 allievi italiani e 27 stranieri (provenienti da venti paesi), così suddivisi per sezione: *Regia*: 4 italiani e 12 stranieri; *Recitazione*: 15 italiani e 4 stranieri; *Direzione di produzione*: 3 italiani e 1 straniero; *Ripresa cinematografica*: 4 italiani e 6 stranieri; *Scenografia*: 5 italiani e 1 straniero; *Costume*: 4 italiani e 3 stranieri.

Ecco i nomi degli allievi ammessi:

Regia: (*italiani*) Albino Frezza Andrea, Crescimone Francesco, Perelli Luigi, Rispoli Claudio.

(*stranieri*) Ansari Zarinech Parvin (Iran), Bartel Paul (USA), Bertossa Sandro (Svizzera), Herrera Calderon Victoria (Columbia), Jokaris Lambros (Grecia), Hassan Kalid Osman (Somalia), Marmol Martinez Julio (Venezuela), Ostrowsky Krusztoi (Polonia), Pai Ching-Jui (Cina), Person Luis Sergio (Brasile), Riad Taher Mohamed (Siria), Tabbara Adnan (Libano).

Recitazione: (*italiani*) Appolloni Giuseppina, Bigonzi Luciana, Cacciolati Anita, Cipolla Vito, Chiocchia Rosanna, Danovi Pier Annibale, De Caro Rodolfo, Favretto Giorgio, Graziosi Paolo, Menotti Lapi Adriano, Scratuglia Giovanni, Tarenghi Lucia, Tocchi Maurizio, Toscano Ettore, Vigorosi Ines.

(*stranieri*) Jorgsholm Regitze (Danimarca), Naderi Manoocher (Iran), Strasser Venera (Svizzera), Warthel-Svensson Kerstin (Svezia).

Direzione di produzione: (*italiani*) Argenti Maria Luisa, Azzella William, Petrillo Ruggero.

(*stranieri*) Lanatta Aña (Perù).

Ripresa cinematografica: (*italiani*) Caruso Salvatore, Forges Davanzati Roberto, Lanci Giuseppe, Salvatori Danilo.

(*stranieri*) Akanegakubo Tetsuro (Giappone), Baharlou Tabrizy Moayed (Iran), Oonk Jan (Olanda), Quigstad Carl-Kristian (Norvegia), Tripos George Stamatios (Grecia), Youssef Aziz Soliman (Egitto).

Scenografia: (*italiani*) Benazzi Emanuele, Burchiellaro Giantito, Campagna Umberto, Capuano Antonio, Sasso Umberto.

(*stranieri*) Marendic Ivo (Jugoslavia).

Costume: (*italiani*) Benedetti Anna, Hallecher Antonio, Saitto Francesca, Schiano di Colella Luisa.

(*stranieri*) Abdall Salem El Bokny Laila (Egitto), Ciolakova Didi (Bulgaria), Sherif Shobi (Egitto).

Si sono anche svolti gli esami della sessione autunnale (diploma e ammissione al 2° anno) per allievi a cui motivi di vario genere avevano impedito di sostenere gli esami della sessione estiva.

In tale sessione hanno conseguito il diploma l'allieva di *Regia* Nili Arutay (Danimarca) e l'allieva di *Recitazione* Margarita Puratich (Argentina); e sono stati ammessi al 2° anno i seguenti allievi: *Regia*: Marco Bellocchio e Sergio Tau (Italia), Gustavo Dahl (Brasile), Geraldo Lopes de Magalhaes (Brasile), Frans Weisz (Olanda), Astrid Weyman (Canada); *Recitazione*: Krystyna Stypulkowska (Polonia); *Ripresa cinematografica*: Ettore De Tomasi e Alberto Marrama (Italia).

Complessivamente frequenteranno i corsi dell'anno 1961-62 (1° e 2° anno) 57 allievi italiani e 39 allievi stranieri, questi ultimi in rappresentanza di 26 nazioni.

* * *

Il corpo insegnante per l'anno accademico è così composto: Antonio Appierto (Sensitometria), Paolo Bafile (Legislazione cinematografica), Valentino Brosio (Organizzazione della produzione), Giovanni Calendoli (Storia dell'allestimento scenico), Andrea Camilleri (Esercitazioni di recitazione), Giulio Cesare Castello (Storia e critica del film), Guido Cincotti (Storia del teatro), Orazio Costa (Recitazione e Direzione dell'attore), Angelo D'Alessandro (Esercitazioni di regia ed esercitazioni televisive), Guido Fiorini (Scenografia), Adriana Fusco (Pianoforte), Raja Garosci (Danza), Enrico Giannelli (Economia e statistica applicate), Antonio Giurgola (Amministrazione), Libero Innamorati (Acustica, Elettroacustica ed Esercitazioni tecniche), Livio Luppi (Tecnica del colore), Renato Magini (Educazione fisica ed Equitazione); Alessandro Manetti (Costume), Leone Massimo (Storia della musica), Romano Mergè (Elettrotecnica, Fotometria e Tecnologia), Fausto Montesanti (Storia del cinema), Carlo Nebiolo (Direzione della fotografia), Dina Perbellini (Dizione), Antonio Petrucci (Regia), Giorgio Prosperi (Soggetto e sceneggiatura), Lamberto Prioreschi (Fotochimica), Brunello Rondi (Esercitazioni), Maria Rosada (Montaggio), Decio Scuri (Educazione della voce), Antonio Valente (Scenotecnica), Gaetano Ventimiglia (Ottica), Francesco Paolo Volta (Effetti di scena).

L'inizio delle lezioni è stato fissato per mercoledì 15 novembre. L'inaugurazione ufficiale dell'anno accademico avrà luogo il 18 dicembre.

Conferenza a Budapest del dott. Fioravanti — Si è inaugurato l'anno culturale dell'Istituto Italiano di Cultura a Budapest con la proiezione del film *Tutti a casa* di Luigi Comencini. In questa occasione il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dott. Leonardo Fioravanti, ha tenuto una conferen-

za sul tema « Il cinema italiano oggi ».

Il dott. Fioravanti, dopo aver esaminato i principali filoni del cinema italiano, quelli in particolare del film realistico e del film storico, si è soffermato — guardando specialmente a registi come Fellini, Visconti e Antonioni, ma anche a cineasti più giovani — sul « film d'autore », che è ormai caratteristica della nostra cinematografia: « Dall'indagine e dalla rappresentazione dei dati specifici di una realtà oggettiva, si è passati ad una problematica di ordine individuale e intimista, che peraltro non rifiuta, né respinge, la tematica del neorealismo, ma allorquando l'accoglie, la esamina e rielabora reattivamente sul metro della personalità del regista.

Il caso di Antonioni è il più probante: ma gli stessi più recenti film di Fellini e dello stesso Visconti, pur coinvolgendo alcuni aspetti di una certa realtà quotidiana, tendono a subordinarli alle esigenze e alle caratteristiche dei personaggi che in quella realtà sono fatti calare. Personaggi insomma poco o niente affatto rappresentativi di quella stessa realtà. Essi sono piuttosto termini di giudizio soggettivo su alcuni aspetti circoscritti di essa. (*La dolce vita,* per esempio), oppure occasioni di contrasti drammatici di natura intimistica, con spiccato accento verista, piuttosto che di ordine sociale. E ciò vale per esempio per *Rocco e i suoi fratelli* ».

Avviandosi verso la conclusione, Fioravanti ha posto l'accento sull'approfondimento di certe tematiche, già state proprie del neorealismo, che il nuovo cinema italiano va attuando, con una più viva e vigile coscienza critica, e sulla singolare mutualità d'interessi che si è andata istituendo tra il cinema e la narrativa, al punto che molte opere cinematografiche e letterarie, nate contemporaneamente, appaiono perfettamente complementari l'una all'altra.

« Il cinema italiano di questi ultimi anni, proprio perché si è trasferito sul piano dell'individuo — ma non dell'uomo che vive isolato, ma di chi si sente elemento di una società — ha acquistato una maggiore libertà d'espressione e si è liberato di certe teorizzazioni, di certe grammatiche create a tavolino sulla base di un esame a posteriori delle opere ritenute più valide. Naturalmente quanto più spiccata è la personalità dell'autore, tanto più è facile riscontrare nelle sue opere la rinuncia a regole, canoni, a schemi.

Fellini e più ancora Antonioni hanno addirittura capovolto alcuni capisaldi della drammaturgia anche della più ardita, per cui il film non è sempre necessariamente una storia che ha un principio, un conflitto ed una conclusione, ma può essere una porzione di vita che lascia problemi insoluti e ci mostra solo come questa vita può manifestarsi con i suoi drammi, le sue gioie, le sue ansie, che non sempre sembrano obbedire a logiche leggi e che tanto si discostano da quanto l'uomo vorrebbe che fossero.

Questo modo di intendere il film, specie in Antonioni, ha portato alla disintegrazione del montaggio tradizionale, ad una nuova interpretazione del ritmo, con pause lunghe e salti improvvisi, alla rinuncia di alcuni mezzi ausiliari, quali la musica, che sono spesso utilizzati per sottolineare scene o sequenze di scene ».

Alla manifestazione erano presenti l'incaricato d'Affari, dr. Colucci, il Direttore dell'Istituto prof. Luciano Perselli e tutti i maggiori scrittori e cineasti ungheresi, unitamente ad un folto pubblico che ha accolto con vivo favore la manifestazione.

Il Ministro sudanese Bescir al C.S.C. — E' stato ospite del Centro Sperimentale di Cinematografia il signor Sayed Mohammed Amer Bescir, Ministro delle Informazioni della Repubblica del Sudan, il quale ha compiuto una minuziosa visita alle installazioni del Centro, e in particolare agli impianti televisivi di recente costruzione.

Il Signor Bescir si è vivamente interessato all'ordinamento didattico del Centro e, congratulandosi con i dirigenti dell'Istituto per la efficienza e la modernità degli impianti, ha auspicato la istituzione di rapporti fra il Ministero a cui egli presiede e il Centro; collaborazione — egli ha detto — che si concreterà inizialmente con l'invio, l'anno venturo, di alcuni studenti sudanesi i quali frequenteranno i corsi di Regìa e di Ripresa Cinematografica presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Saggi di allievi del Centro al Festival di Salerno — Nell'ambito del XIV Festival internazionale del cinema a formato ridotto, che ha avuto luogo a Salerno — sul quale vedi la nota di Fernaldo Di Giammatteo a pag. 34 di questo numero — si è svolta una mattinata dedicata alla presentazione di alcuni saggi di regìa realizzati dagli allievi del Centro negli ultimi anni. Alla proiezione — a cui era

presente il Sottosegretario allo Spettacolo On. Gabriele Semeraro — ha assistito un foltissimo pubblico, il quale ha manifestato il suo vivo interesse tributando un caloroso successo agli « short » *Un valzer per Nora* (1958) di Giovanni Fago, *La torraccia* (1959) di Giuseppe Ferrara, *Un marito per due* (1960) di Giancarlo Romitelli e *Che farai questa estate?* (1961) di Enzo Battaglia.

Per il Centro Sperimentale era presente il dott. Guido Cincotti, Capo della Segreteria Didattica, il quale ha anche partecipato ai lavori di una delle giurie del Festival salernitano.

Il dott. Fioravanti vice presidente della F.I.A.F. — Si è tenuta a Budapest la XVII Assemblea annuale della Federazione Internazionale Archivi del Film (F.I.A.F.), alla presenza dei delegati di ventitre paesi aderenti alla organizzazione.

Per parte italiana hanno partecipato alle riunioni il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, dott. Leonardo Fioravanti, e il Conservatore della Cineteca Nazionale, dott. Fausto Montesanti.

Durante le riunioni sono stati approvati i nuovi Statuti della F.I.A.F. ed è stata votata all'unanimità la adesione della Federazione al Consiglio Internazionale Cinema e Televisione.

Sono state rinnovate le cariche sociali e il nuovo Comitato Direttivo è risultato il seguente:

Presidente: Jerzy Toeplitz (Polonia);

Vice Presidenti: Leonardo Fioravanti (Italia), Privato (URSS), Ernest Lindgren (Gran Bretagna);

Segretario generale: Jacques Ledoux (Belgio);

Vice Segretario generale: Jan de Vaal (Olanda);

Membri: Richard Griffith (USA), P. Sales Gomes (Brasile), Andras Berkesi (Ungheria).

Ricerca di un linguaggio televisivo

di RENATO MAY

I.

I termini del problema

Lo sviluppo vistoso dello spettacolo televisivo ha richiamato recentemente con un certo vigore l'attenzione degli studiosi sulla complessa problematica relativa al fenomeno stesso.

Quando a suo tempo licenziavo alle stampe il mio volume « Civiltà delle Immagini », alcune conclusioni che mi auguravo non provvisorie venivano raccolte con beneficio di inventario, o magari come fantasie teoriche o avveniristiche, staccate da una realtà in atto di cui non si poteva d'altra parte non tenere conto, e pertanto prive di un qualche valore pratico. Che cosa è avvenuto da allora ad oggi?

Non si può affermare che una qualche teorica del linguaggio televisivo si sia consolidata al punto da poter costituire una base non fragile per gli studi in questo settore. Direi al contrario che le idee sembrano — in rapporto alla crescente insoddisfazione che, scaduta l'improvvisa curiosità per il nuovo mezzo, si va diffondendo — ancor più confuse. Elencare e discutere tutte le frasi fatte che — come espressione di questo disagio — si sono andate coniando, sarebbe impresa che toccherebbe più i fatti relativi al costume che il fatto fondamentale di una seria ricerca di una natura del mezzo televisivo. Alcune tuttavia vanno citate o per l'autorità di chi l'ha diffuse o perché, per deformazione di prospettiva, appaiono tanto più pericolose quanto più a lume di buon senso sembrano soddisfare con un certo rispetto della logica l'ansia di chi cerchi di rispondere ai più pressanti interrogativi.

Cominciamo così dall'equivoco più comune: « la televisione » — come il cinema, si dice — è uno strumento per riprodurre la realtà; ogni intervento personale, o comunque estraneo, altera l'oggettività della riproduzione e può « forse » servire l'arte (ma anche que-

sto è discutibile perché una causa oggettiva non può non dar luogo necessariamente e per virtù propria ad un effetto soggettivo) ma certamente tradisce la verità (scientifica, umana, sociale ecc. ecc.).

Ho formulato il senso di questo atteggiamento con una certa complessità e sottolineandone alcune parti, perché esso riflette una posizione che — anche in ambienti accademici altamente qualificati — si riversa criticamente non solo sulla televisione ma sullo stesso cinema. Così ho sentito sostenere questa tesi, ad esempio, da illustri studiosi, in occasione di convegni internazionali o mostre di cinematografia specializzata (didattica, scientifica, documentaria ecc. ecc.).

Dirò subito che mi sembra che il torto di chi fa sua questa tesi sia quello di accettare lo strumento senza alcuna preoccupazione relativa all'impiego dello strumento stesso, in una circostanza in cui questo impiego è condizione essenziale e necessaria per la stessa esistenza dello strumento medesimo.

E' indubbio che la parola « uomo » esiste solo allo stato concettuale: non esiste « l'uomo » ma esistono « i singoli uomini ». La parola « uomo » è segno: un insieme di simboli o di suoni convenzionali che nel complesso significano un concetto. Noi possiamo adoperare questo segno nel nostro linguaggio (linguaggio come strumento di comunicazione) ma è chiaro che l'uso di questa convenzione potrà essere insieme, o di volta in volta, teoretico e pratico. Teoretico se intendiamo inserire il concetto di uomo in un discorso, appunto, concettuale stabilendo così un rapporto tra idea ed idea; pratico se il nostro discorso si applica al concreto intendendo stabilire un protocollo comune tra alcuni individui della categoria, per trovare relazioni valide anche per altri individui della stessa categoria.

Questa bivalenza teorico-pratica tra concetto ed individui che il concetto comprende non è caratteristico di « ogni » forma di linguaggio. Nel caso delle immagini, così, i singoli vocaboli essendo del tutto privi di concettualità non possono prestarsi ad un discorso indiretto. Voglio dire che nell'atto stesso in cui chi « parla » sceglie il vocabolo del suo discorso, l'immagine, questa scelta limita e condiziona, determinandolo, il modo concreto di esprimersi del narratore.

L'immagine come « segno » non può « mai » trovare nel discorso un impiego concettuale, perché l'immagine stessa nel determinarsi reca con sè i caratteri inconfondibili della propria concre-

tezza: quella particolare prospettiva, quel particolare taglio, quella particolare grandezza e così via.

E' vero che esistono immagini « mentali », ma esse sono fuori causa: perché le immagini mentali o vengono tradotte in parole (e il problema allora si sposta a quello della comunicazione mediante parole) o vengono concretate in immagini reali, oggettive, ed in questo caso si torna alla considerazione precedente: l'immagine nel suo concretarsi assume in sè i caratteri della propria singolarità: non si tratta più di un'immagine (concetto di immagine, o segno relativo ad un concetto che quell'immagine vorrebbe rappresentare) ma di quella sola particolare immagine, in tutta la sua singola concretezza.

La tecnica del suono

Posto così il problema è possibile trovarne un'immediata riprova nella tecnica stessa da cui le immagini nascono. Si è sostenuto a torto che questa tecnica offre le stesse caratteristiche di quella relativa alla registrazione dei suoni. E' noto che la rappresentazione dei suoni avviene strumentalmente attraverso un'apparecchiatura che permette la conversione delle vibrazioni acustiche della sorgente sonora, in vibrazioni elettriche. L'apparato che permette questa conversione — che è la necessaria premessa alla registrazione dei suoni — è il microfono.

Il microfono è un « orecchio » con particolari caratteristiche: esso converte i suoni in vibrazioni elettriche su di una gamma sufficientemente estesa e con sufficiente rispetto delle caratteristiche del suono: altezza, ampiezza, timbro. Un microfono, inoltre, risponde in un certo modo alle sollecitazioni acustiche, ed entro certi limiti può essere « direzionale »: può — cioè — scegliere i suoni, escludendo, magari in buona parte, le sorgenti sonore che non interessano la registrazione. Infine la tecnica della registrazione può alterare i suoni, modificandone certe caratteristiche (ad esempio il timbro, la risonanza ecc. ecc.).

Queste osservazioni relative alla registrazione dei suoni fanno concludere facilmente che mediante l'impiego di questo strumento (il microfono) sia possibile un intervento soggettivo nella riproduzione dei suoni, e quindi una loro trasfigurazione. In realtà questo è sufficientemente esatto, ma bisogna rilevare che si tratta — per

prima cosa — di una « possibilità » a cui è consentito piegare lo strumento, ma non di una norma esclusiva o inevitabile. E inoltre la funzione dello strumento nel processo è soltanto tecnica: la « scelta » infatti è già avvenuta precedentemente, e la collocazione materiale del microfono in presenza della sorgente sonora risponde soltanto a criteri tecnici (la migliore collocazione per il conseguimento tecnico degli effetti richiesti).

Infine: anche quando si ammette la possibilità teorica di una selezione « totale » dei suoni (il microfono che riceva « solo » le vibrazioni della sorgente prescelta con esclusione integrale di ogni vibrazione estranea); una volta che siano state scelti la sorgente del suono da registrare e il « colore » particolare di quella registrazione, esistono ancora infiniti punti dello spazio in cui il microfono potrà essere collocato attorno alla sorgente sonora, dai quali sarà possibile conseguire lo stesso identico risultato.

La tecnica dell'immagine

La collocazione di un microfono risponde quindi « in ogni caso » al soddisfacimento di esigenze di ordine esclusivamente tecnico. Vediamo ora il caso delle immagini.

Un'immagine — con qualunque processo sia ricavata: fotografico od elettronico — è caratterizzata oltre che dal suo contenuto elementare (un uomo, un animale, un oggetto, un ambiente ecc. ecc.) da fattori primari e secondari. Possiamo considerare fattori secondari la luce, il tono, le proporzioni interne, o lo stesso eventuale movimento, che possono essere condizionati a priori con un processo di scelta non necessariamente relativo alla registrazione dell'immagine stessa. Ma quando tutti questi fattori secondari dell'immagine siano stati predeterminati, sono ancora da risolvere i due problemi primari relativi all'immagine stessa: l'angolo e la distanza, che a loro volta determinano la prospettiva ed il taglio.

In breve: i fattori primari dell'immagine si risolvono nella scelta di quella che i teorici del film chiamano l'inquadratura: scelta così essenziale e determinante da far ritenere che l'inquadratura sia appunto uno degli specifici del linguaggio cinematografico, il che è esatto se si riflette che gli stessi fattori secondari possono essere sostanzialmente modificati dalla scelta dei fattori primari, e — quindi — da questi condizionati.

Si è detto che l'inquadratura come specifico filmico permette una scelta spaziale di ciò che va incluso o escluso dal quadro cinematografico, e sotto questo riguardo è chiaro che una scelta del genere può avvenire a priori o nell'atto stesso della ripresa cinematografica o della trasmissione televisiva, indifferentemente. Il problema sembrerebbe dunque analogo a quello della scelta dei suoni.

Si può — infatti — stabilire a priori la ripresa di un primo piano angolato dal basso, così come si stabilisce la registrazione di un suono deformato — ad esempio — mediante la soppressione di certe armoniche, o l'accentuazione della risonanza per una esasperazione dell'effetto di ambiente. Ma in realtà mentre nel caso del suono, una volta determinato l'effetto, lo stesso identico risultato può essere ottenuo con un numero praticamente infinito di variazioni nelle condizioni tecniche della registrazione (gli infiniti punti dello spazio in in cui può essere collocato il microfono mantenendo inalterata la direzione e la distanza prescelta, rispetto alla sorgente sonora), nel caso dell'immagine « non esistono due soli punti dello spazio » in cui sia possibile collocare una macchina da presa o una telecamera, ottenendo lo stesso identico risultato: stessa prospettiva, stesso taglio, cioè stessa « inquadratura ».

Ho chiamato « primario » il problema dell'inquadratura, appunto perché esso è relativo alla stessa formazione dell'immagine: assolutamente inevitabile, ed incontrollabile a priori. L'inquadratura propone un problema che comunque sarà risolto nell'atto stesso in cui nasce l'immagine, con o senza l'intervento del realizzatore, voglio dire che la soluzione di questo problema potrà essere « voluta » (riflettendo così la personale problematica, se non le esigenze poetiche del realizzatore) o « casuale » (qualora il realizzatore rinunci ad una scelta personale) ma in ogni caso il problema stesso sarà presente nella sua soluzione evidente ed in una scelta che, anche se casuale, è concretamente inevitabile.

La rappresentazione filmica della realtà

Non interessa ora qui discutere la realtà dell'universo da un punto di vista filosofico (e quindi anche la sua rappresentabilità): quello che interessa è che la conclusione a cui siamo pervenuti autorizza la seguente affermazione: « ogni immagine della realtà — non si tratta di un ozioso giuoco di parole — non è altro, appunto,

che una " immagine " della realtà: cioè una sua particolare rappresentazione, anche quando il realizzatore rinunci ad impiegare questo mezzo soggettivamente, al servizio delle sue personali esigenze ».

Sarà superfluo ricordare che su questa conclusione sono state costruite alcune teoriche specifiche, come quella antinaturalistica dell'Arnheim (i « mezzi formativi » o i « fattori differenzianti »), o come quella del « miracolismo » dei cosidetti strumenti di riproduzione, da cui hanno preso le mosse nella saggistica filmica il « cineocchio » di Dziga Vertov, o le teorie di certi critici del neorealismo cinematografico italiano, o — ancora — coloro che semplicisticamente sostengono che tutto quanto è registrato da una macchina da presa è per ciò solo cinema, e tutto quanto viene trasmesso da una telecamera è per ciò solo televisione.

Per noi sarà sufficiente notare come la prima conclusione a cui siamo pervenuti, pur nella sua apparente semplicità, risponda alle più comuni obbiezioni che il mondo della cultura tradizionale oppone alla singolarità del linguaggio delle immagini. Così risulta vano pensare che si possa semplicemente « tradurre » in immagini (concrete) un testo composto di parole (concettuale, quindi); assurdo ritenere che un testo di immagini possa essere tanto più oggettivo — o scientifico — quanto più disposto a rinunciare ai modi specifici della comunicazione per immagini (inquadratura e montaggio); inconcepibile tentare una svalutazione critica degli « specifici » (gli strali contro il cosiddetto « cinema cinematografico ») che solo in apparenza possono essere ignorati o trascurati nel processo di realizzazione, ma che si riaffermano intrinsecamente nello stesso processo di formazione delle immagini; falso — infine — credere alla possibilità di un discorso oggettivo (è particolarmente il caso di certe trasmissioni di attualità in televisione) condotto mediante immagini che è non solo teoricamente ma anche praticamente impossibile « non scegliere ».

Così l'inevitabilità della scelta porta in sè come immediata conseguenza la strutturazione non casuale di un linguaggio originale.

Linguaggio come struttura

Abbiamo ricordato che l'elemento semplice di ogni linguaggio è il segno: nel caso della parola un insieme di simboli o di suoni « convenzionali », e che pertanto non conservano alcun rapporto con

la cosa significata. Dicendo o scrivendo « uomo » né la grafia di questa parola, né i suoni che corrispondono a questa grafia hanno alcuna relazione con l'essere uomo, o con un qualunque aspetto di questo essere.

Nel discorso per immagini, invece, l'immagine è una rappresentazione, cioè è sempre un singolo aspetto concreto della cosa significata. Un discorso è costituito dalla successione di più parole scelte ed ordinate in modo da stabilire tra le parole stesse particolari e precise relazioni di struttura. Voglio dire che, scelta casualmente una limitata quantità di parole, non è possibile ricavare comunque un senso compiuto della loro successione senza che tali relazioni si stabiliscano in qualche modo. E all'inverso è certo che senza tali relazioni una successione di parole — per quanto le singole parole possano essere, ciascuna per suo conto, significative — non ha senso.

Il discorso è dunque un segno complesso che può essere significante solo in rapporto alla struttura delle relazioni che si stabiliscono tra i segni semplici che lo compongono.

Anche nel caso delle immagini il discorso è significante in funzione dell'« ordine » delle inquadrature nella scena o nella sequenza piuttosto che non in funzione della stessa scelta delle immagini. Come nel caso della parola, alcune immagini singolarmente significative a cui si dia una successione casuale danno luogo ad una frase senza senso, anche se accostamenti o contrapposizioni occasionali possono ingenerare l'errata convinzione che un senso ci sia — o per lo meno che le singole parti (le immagini) non abbiano perduto del tutto il loro senso proprio.

Ma ancora una volta è chiaro che solo un intervento studiato e non casuale nella successione delle immagini può dare un senso preciso al discorso ed un qualche valore alla comunicazione. I processi del montaggio teorizzati dai saggisti del film non costituiscono dunque solo la documentazione di un particolare metodo di lavoro o di un gusto momentaneo, o di un aspetto particolare del discorrere per immagini (questo è vero — infatti — solo se si voglia assegnare ad essi un valore critico), ma una fenomenologia — sia pure parziale ed incompleta nelle sue formulazioni — relativa al fatto stesso del discorrere, e quindi praticamente inevitabile.

Non svilupperò ulteriormente il problema degli specifici come « moderatori » del linguaggio per immagini poiché la saggistica non

è stata certo avara o reticente su questo argomento, ed io stesso nei miei studi precedenti (in particolare ne « Il linguaggio del film ») ho teorizzato le conseguenze strutturali ed una casistica generale a cui offrono alimento gli specifici sul piano dell'impiego del linguaggio filmico.

Quello che può essere importante derivare dalle precedenti considerazioni è che una rinuncia volontaria o programmatica relativa alla struttura di un certo linguaggio porta inevitabilmente ad un tradimento del testo della comunicazione, dovuto alla forza naturale con cui il linguaggio stesso — in quanto convenzione comunemente accettata — tende ad affermarsi.

Così a chi nel discorrere scelga un'immagine solo in rapporto al suo contenuto e senza preoccupazioni di taglio o di prospettiva può accadere di riscontrare nell'immagine risultante una densità o un'emotività maggiore o minore del previsto, oppure diversa se non addirittura opposta.

Allo stesso modo il realizzatore filmico che — magari per uno scrupolo di oggettività — non intenda raccontare mediante il montaggio di immagini, potrà essere sorpreso da una rivincita del mezzo rifiutato, per le relazioni significative che nascono intrinsecamente dal fatto di aver necessariamente dovuto dare una successione alle immagini stesse. E ancora una volta la significazione risultante potrà essere più o meno intensa del previsto, o diversa, o — magari — opposta.

Lo stesso presunto miracolismo dei mezzi di comunicazione non è in realtà che una necessaria premessa tecnica ad una scelta, ed il margine di influenza o suggestività che può in qualche modo — per armonia casuale — incidere sulla scelta soggettiva del realizzatore, non è diverso da quello che in ogni altra forma espressiva attua uno scambio biunivoco tra la materia ed il realizzatore che la piega alle sue personali esigenze.

Genesi e sviluppo del comico di Sennett

di *MARIO VERDONE*

« Il tipo di energia che occorre nella produzione delle comiche cinematografiche è il salto triplo ».
MACK SENNETT

La legge di Mack Sennett può essere compendiata in una sola parola, molto breve: « gag », cioè trovata, che sarebbe anche, nel gergo dello spettacolo, la *sorpresa giocosa, premeditata o improvvisata, l'alterazione faceta di una situazione normale o normalizzata.* Ma, nel caso di Sennett, non una trovata che sia soltanto scintilla accidentale di intelligenza, scatto aggressivo e risolutivo nel corso di una determinata scena o sequenza; bensì quel « *gag* » che, in fondo, è il perno stesso di un momento dell'opera in sviluppo, di un sistema di lavoro e, in senso più largo, di vita.

Vediamo. La stampa cinematografica non si occupa delle comiche di Mack Sennett, non si interessa dei suoi attori mustacchiuti e dei suoi « si gira ». Ma Sennett si accorge che qualunque avvenimento può « fare notizia », può avere diritto alla prima pagina, se coinvolge una bella donna. Ecco una ragazza che viene riprodotta nella migliore evidenza semplicemente perché in un incidente automobilistico mostra le gambe. Allora inventa le « Bathing Beauties », che potete ammirare in *Why Beaches Are Popular, Up in Alf's Place, Salome, A Fireside Brewer, A Bathhouse Bequty* e *The Surf Girl.* Se non volete pubblicare le fotografie dei miei film, interessatevi a queste « bellezze al bagno », pensa. E poiché le « bellezze » sono bene accette, ne approfitta per far comparire vicino ad esse qualcuno dei suoi comici: Charles Murray, ad esempio, come in *Those College Girls, The Beauty Bunglers, A Bathing Beauty, A Bedroom Blunder,* o Roscoe Arbuckle (Fatty) in *Fickle Fatty's Fall,* o Joe Weber e Lew Fields in *The Worst of Friends.* E prende cura dei

loro costumi — che disegna lui stesso — perché mostrino più chiaramente possibile « come una ragazza è fatta ». A scopo reclamistico, invia le « bathing beauties » anche di persona nei cinematografi.

E' l'epoca del muto, ma Sennett, che già utilizza la musica — come il suo maestro Griffith — e fa scrivere partiture per i suoi film (scritturando a tal fine Louis Gottschalk, Jean Schwartz e Harry Williams), allorché investe tutta la sua fortuna nel film *Mickey* (con Mabel Normand) pensa che far comporre appositamente una canzone dallo stesso titolo (oggi non sarebbe più una trovata) può essere di grande giovamento alla pubblicità del film (uscito nel 1918). In *The Elite Ball* trucca attori bianchi da negri. La trovata è ben accolta ed ecco altre comiche con attori *black-face,* cioè truccati da negri (come in *Minstrel Man,* con Fatty « bellezza bruna »).

Negli attori che scrittura cerca « quel certo che » — *it,* lo chiama — che costituisce la loro diversità, il loro fascino o la loro attrazione, diciamo pure, la loro « trovata »: ed ecco Ben Turpin e il suo occhio strabico, Fatty e la sua pancia dura come un pugno, che atterra gli avversari, Langdon e la sua « gracilità », quasi infantile, Keaton e la sua serietà indecifrabile, Mack Swain e i suoi « atletici bulbi oculari », Chaplin e il suo tipo di mingherlino inglese vagabondo (nella sua prima comica figurava nel cast come Edgar English). Il suo istinto gli fa vedere anche più in là delle semplici qualità dell'attore. Ed ecco che lancia Marie Dressler e Wallace Beery, Alice Lake e Bebe Daniels, Carole Lombard e Gloria Swanson, Bing Crosby, Raymond Griffith e W.C. Fields. Tra i registi: Lloyd Bacon, Harry Edwards, Roy del Ruth, George Marshall e Frank Capra, per tacere del più grande dei suoi allievi: Charlie Chaplin.

Mabel Normand, nel prendere parte a un suo film, si trova improvvisamente di fronte a una torta. E' il dessert di due « macchinisti ». Ispirata, è la parola, l'afferra e la lancia sul volto di Ben Turpin. Ha fatto centro. Non sono rimasti fuori dell'informe pasticcio bianco che i due occhi storti del comico. E Mack Sennett, che ha sempre apprezzato il « gag » classico dello spillone infilzato nel sedere al momento giusto, il secchio d'acqua che bagna una *toilette* di lusso, il gelato caduto nel seno di una dama, lo scivolone sulla strada bagnata dell'uomo importante e pieno di dignità, trova che la sua *slapstick* può arricchirsi di questo nuovo elemento, la torta, efficace quanto la « botta », la « sleppa », lo « schiaffo-bastone » (*slap-stick*) del pagliaccio, che, dopo aver colpito il rivale, fugge velocemente.

E la torta in faccia, inventata per caso da Mabel Normand, diventa uno dei cardini del repertorio, del lessico, e del processo dinamico, delle comiche sennettiane.

Già questo caso — la torta in faccia — permette di rilevare che non tutte le trovate di Mack Sennett escono dal suo cervello fertilissimo: tanto fertile da scrivere lui stesso le trame di quasi tutte le sue oltre mille comiche. E' evidente che ci furono *gags* che erano di Fatty e di Charlot, di Harry Langdon e di Joe Jackson, di Larry Semon e di Buster Keaton. Ma divennero *gags* della Keystone, delle comiche di Mack Sennett, perché presso di lui era nel *gag*, come abbiamo detto, la vera legge. Tutti potevano apportare qualcosa, dato che « vivevamo la nostra arte », come asserisce il capocomico (e mi vengono a mente gli innumerevoli episodi comici della vita privata di *clowns* come Alberto Fratellini o Achille Zavatta). E il contributo di una comunità dove confluivano, oltre i già nominati attori, anche personalità certamente — se non ugualmente dotate — alquanto fervide, non poteva essere che eccezionale. Ricordate?

Tra gli attori: Ford Sterling, capo dei Keystone Cops, Chester Conklin con le sue irate strizzate d'occhio, James Finlayson e la sua aria assorta, Slim Summerville capo dei pompieri, Kalla Pacha dalla folta capigliatura, Charley Chase che ama farsi chiamare con un nome che sa di mischia e di battaglia (*chase,* caccia, è anche la traduzione di *poursuite*), Hank Mann, Fred Mace, Harry McCoy, Fritz Schade, Andy Clyde, tutti « Keystone Cops » (e Turconi assicura [1] che vi devono essere annoverati, più tardi, anche Harold Lloyd e Hal Roach, che figurano nei registri-paga della Keystone), Raymond Griffith divo del vaudeville, Sidney Chaplin, fratello di Charlot, Noah Beery, fratello di Wallace, e gli ultimi acquisti non meno celebri delle « Sennett comedies », Harry Gribbon, Billy Devan, Billy Armstrong, Ralph Graves, Harry Snub Pollard, altro mustacchiuto, Eddy Foy divo della rivista con i sette piccoli Foys (i quali, con i Just Kids, precedono la famosa « Our Gang » di Hal Roach). Tra le attrici: Mabel Normand, prima *partner* di Charlot, Louise Fazenda e i suoi cani ammaestrati, la « sceriffa » Polly Moran, l'indiana Minnie, la pepata Marjorie Beebe.

Fecero parte della Keystone arrivando alla spicciolata, abituandosi a un certo genere di lavoro estemporaneo, ma a suo modo anche

---

(1) Cfr. Davide Turconi: *Mack Sennett, il « re delle comiche »*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1961, pag. 75.

precisato e omogeneo, allenandosi alla « maniera Keystone », che non poteva essere creata che in quell'ambiente e con quei compagni di *charivari*. Divennero rappresentanti qualificati di una vera e propria « scuola », i più soltanto come attori, e inventori delle proprie *gags*, altri anche come scenaristi e, i più bravi, come registi. Non si trattò sempre, naturalmente, di grandi *vedette*. Quel che contava, presso Sennett, era il gruppo, come nel circo è preoccupazione costante di tenere in efficienza una copiosa e variata *troupe* di *clowns*, incaricata degli *charivari* — dei « salti vari » — dai quali uscirà poi, come da una scuola, il comico geniale. Partecipano al « numero », poi indossano la tenuta della *barrière* e aiutano a portare attrezzi, a piantare pali, a deporre pedane, a stendere reti, ad alzare sbarre. Così anche presso Mack Sennett: « come molti attori, a quei tempi, dava anche una mano in lavori di fatica: trasportare macchine da presa, piantar chiodi, segare assi, spostare scene ». (2).

Il contributo che potevano apportare nella cerchia di Sennett era eccezionale anche perché tutti potevano attingere dalla stessa inesauribile fonte da cui generalmente provenivano. Quale? L'ha detto lo stesso Mack Sennett: la commedia dell'arte, per cui i *gags* di Fatty, Charlot, Langdon, Sennett, non sarebbero che i *gags* della commedia dell'arte. Ovvero, per non andare tanto lontano, la comicità dei *clowns,* che poi nasce direttamente dallo stesso ceppo.

Guardate il bastone del *policeman* che rincorre il violatore della legge. Non si fa fatica a pensare ad Arlecchino col bastoncino legato al polso, e al *clown* bianco con il suo bravo *slap-stick* (schiaffo-bastone) in mano. Guardate Fatty, minacciato da un pugnale che ne tocca leggermente la punta. Porta il dito alla bocca, se lo lecca, e poi — sentendone l'amaro sapore — fa una smorfia di disgusto. E' come Pulcinella o Arlecchino che non vedono che piatti di pastasciutta dappertutto e ne sentono ovunque l'acquolina, e quando qualcosa non va — di valore magari assolutamente immateriale — si toccano la pancia e fanno smorfie. (Fatty non ha, precisamente, la passione della pastasciutta — vedi il film *Passion - He Had Three* — ma di tre cose: uova, latte e donna). Ordunque, allorché vorremo trovare il vero contrappunto a queste comiche, e il loro vero antecedente, dovremo pensare ai numeri clowneschi di Calvero in *Luci della ribalta* e, per contro, al balletto dei comici dell'arte, nello stesso film, dove si ripetono gli schizzi d'acqua degli arlecchini. E allora

(2) Cfr. Turconi, op. cit., pag. 9.

ci apparrà chiaro anche da dove arriva lo scherzo, la trovata, dell'*Arroseur arrosé*.

« Lazzi » della commedia dell'arte e « gags » della Keystone

Che cosa significa, esattamente, *gag*? Nei dizionari di lingua inglese « to gag » viene tradotto come « improvvisare », « fare variazioni e invenzioni ». Pertanto *gag*, al sostantivo, è « improvvisazione », « variazione » e « invenzione », cioè trovata. Nello spettacolo il *gag* porta improvvisazioni, trovate, rafforzamenti. Quando si dice che in una determinata scena, un po' debole, occorre qualche *gag*, si afferma implicitamente la necessità di ravvivarla e rafforzarla con qualche elemento nuovo, generalmente comico. Il *gag*, infatti, è nato con la comica, e se ne è diffuso il nome e l'impiego soprattutto con l'avvento del cinema, ma non appartiene soltanto al cinema. In genere, oggi appare il *gag* ovunque si fa opera di regìa e di invenzione. (Anche nel giornalismo, nella pubblicità, nella musica, nelle arti applicate.) Però è più propria la utilizzazione di questo termine nel gergo dello spettacolo. « To gag » dunque significa improvvisare e inventare nello spettacolo, aggiungere alla propria parte (per un attore) trovate inattese (3).

Ieri, esso era la « trovata » di cui si arricchiva, prima della comica cinematografica, lo *sketch* comico del *varieté* e del *burlesque*, del *music-hall* e del circo, cioè l'entrata clownesca. E prima ancora, esso apparteneva tutto all'attore, estroso improvvisatore di giuoco teatrale, comico dell'arte la cui genialità si misurava dalla capacità di fare creazioni estemporanee, di escogitare trovate, di inventare lazzi. Ma infatti: perché, quando si parla di *gag*, non prendere in esame, parallelamente, il « lazzo » della commedia dell'arte? Lazzo — atto giocoso, gesto o motto — ha per etimologia *actio*: azione (il che ci porta nel tempo anche al di là della commedia dell'arte). Fare lazzi è fare azioni e gesti comici, è valersi di trovate, scherzi, botte, salti, cascate, trucchi, battute accompagnate con azioni. « L'ar-

(3) E' rimasto finora indeciso se in italiano il termine *gag*, divenuto ormai internazionale, deve prendere l'articolo maschile o femminile. Nel suo volume « Mack Sennett. Il re delle comiche » Davide Turconi adopera il femminile. Altri (come per « orecchie » e « arance ») preferiscono il maschile al singolare (il *gag*), e il femminile al plurale (le *gags*), pensando evidentemente alle « trovate ». Io ho preferito seguire l'esempio francese, cioè considerando *gag* maschile, senza naturalmente trascurare l'uso del sinonimo italiano « trovata », che però non è ugualmente espressivo. (Cfr.: « Autopsia del gag » di François Mars, in « Cahiers du cinéma », Parigi, 1961, n. 113 e seguenti.)

guzia di parole e di fatti è chiamata dall'arte comica lazzo ». « Lazzo non vuol dire altro che un certo scherzo, arguzia o metafora in parola o in fatti ». (4). E pertanto il « lazzo » è comico, come il *gag* appartiene principalmente alla comica, o al lato comico di una rappresentazione, anche drammatica.

Il comico dell'arte aveva tutto un repertorio di lazzi, come il cinema ha tutto un repertorio di *gag*. Gli attori si valevano di lazzi tradizionali, finché non arrivava il comico geniale che arricchiva il vasto repertorio esistente, e tramandato di attore in attore, di lazzi nuovi. Nella storia dei *clowns,* un uomo del circo può occupare un certo posto di rilievo semplicemente per aver arricchito di un nuovo lazzo, di un nuovo *gag,* una « entrata » tradizionale. Antonet ha diritto a esser ricordato anche per aver semplicemente inventato, nel *maquillage* del *clown,* un segno arcuato sull'occhio destro, che da allora figura sempre nel trucco del *clown* bianco (5). Sulla identità sostanziale di lazzo con *gag* non ci dovrebbero essere dubbi, anche se all'esame del lazzo e del *gag* sorgono subito alcune differenze evidenti. Infatti il lazzo è nato con la commedia, il *gag* con la pantomima comica moderna e con il cinema. Il lazzo teatrale è *mimico, gestuale, verbale* (ma non è tutto qui: A. G. Bragaglia non avrebbe certo dimenticato i lazzi dei « petomani »); è una *creazione dell'attore.* Il *gag* cinematografico invece è essenzialmente *dinamico* (e qui ancor meglio torna il rapporto con l'*actio*), e *visivo,* dato che veniva usato inizialmente in una comica tutta visiva, come quella cinematografica muta: ma è anche *sonoro,* ed è tornato ad essere perfino verbale, come nella *sophisticated comedy,* che è discendente diretta della comica *slapstick,* anche se non appare subito chiaro. (Ma la prova è nella personalità stessa di Mack Sennett, creatore della comica *slapstick* e poi pioniere, suscitatore della *sophisticated comedy,* allorché ha scoperto Langdon e Capra.) Il *gag* infine, è anche *scritto.* In una comica di Ridolini (Larry Semon) si vede in un palcoscenico il rituale cartello « No smoking » (« non fumare ») coperto in parte da un'accetta da pompiere: in modo che la vera lettura è « smoking ». Tra i *gags* cinematografici vanno annoverati anche quelli determinati da trucchi ottici: per accelerazione, rallentamento, arresto, cancellazione, alterazione e così via.

---

(4) Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso,* Napoli, 1699.

(5) Cfr. Tristan Rémy: *Les clowns,* ed. Grasset, Parigi, 1945.

E' stato, il *gag* cinematografico, creazione dell'attore finché non esisteva il regista (quindi nelle comiche primitive), e può essere ancora una creazione dell'attore (si pensi a Danny Kaye, a Jerry Lewis, ad Alberto Sordi). Ma non dovrebbe uscir mai — nel cinema — dalla sfera d'azione del regista, cioè del creatore assoluto (almeno viene quasi sempre considerato tale) dello spettacolo cinematografico: il regista, il quale, se impotente a creare lazzi o *gags,* a un certo momento ha sentito il bisogno di delegare al *gagman* il compito di creare *gags* che poi saranno sviluppati nella recitazione, nella azione, nel montaggio, e perché no? nel *maquillage,* nella scenografia, nel costume, nella ripresa sonora, nel trucco, cioè — in genere — nella regolatrice (da «regere») messa in scena.

Come il *gag,* anche il lazzo è passato dalle mani dell'attore a quelle del regista. Dice infatti il citato Perrucci: «Deve il corago o concertatore della commedia spiegarti allora che concerne il soggetto», e «questo in quanto ai lazzi vecchi: perché i nuovi bisogna che gli dichiari e specifichi colui che l'ha ritrovati».

«Il corago — continuo ancora citando il Perrucci ma consiglio, a questo punto, la lettura dei «Lazzi del Brighella Atanasio Zanoni» pubblicati da Anton Giulio Bragaglia per la Editrice Menaglia di Roma — il corago, guida, maestro, e più pratico della conversazione, deve concertare il soggetto prima di farsi, acciocché si sappia il contenuto della commedia, s'intenda dove hanno da determinare i discorsi e si possa indagare concertando qualche arguzia o lazzo nuovo. L'ufficio, dunque, di chi concerta non è di leggere il soggetto solo, ma di esplicare i personaggi coi nomi e qualità loro, l'argomento della favola, il luogo ove si recita, le case; decifrare i lazzi e tutte le minuzie necessarie, con aver cura delle cose che fanno il bisogno per la commedia come lettere, borse, stili ed altro, notato nella fine del soggetto».

«Vada poi il concertatore discifrando e spiegando i lazzi e l'intreccio, dicendo qui ci vuole il tal lazzo, qui la tal metafora, la tal iperbole, ironia». «E così di tutti i lazzi e scherzi, dando soddisfazione ai personaggi in quelle difficoltà che gli faranno».

C'erano i lazzi del saluto (e mi viene a mente il *gag* classico di due pagliacci che si salutano togliendosi l'uno il cappello e allungando l'altro contemporaneamente una mano, ma arrivando sempre entrambi fuori tempo); i lazzi delle cerimonie (torna qui a proposito il *gag* dei pagliacci che si offrono vicendevolmente una sedia,

finché uno dei due finisce per terra); i lazzi muti e i lazzi parlati; lazzi — di alterazione — di voce o di gesto; lazzi di sostituzione e di travestimento; lazzi relativi a tic o legati a caratterizzazioni di particolari personaggi: a Pulcinella, a Capitano Spavento, a Pantalone, ad Arlecchino (come oggi, nel circo, al *clown* bianco, all'*auguste* — clown straccione —, al Nano Bagonghi, al « volante » ridicolo, al tuffatore maldestro, al cavallerizzo, e al cow-boy comico).

Se è facile trovare nei repertori degli attori dei lazzi talmente ripetuti che poi sono diventati classici (come quello del saluto o dello schizzo d'acqua: e val la pena qui di ricordare il *gag* di Charles Murray — in una comica Keystone — che si è nascosta una bottiglia di spumante nella tasca posteriore di calzoni: il tappo salta e Murray innaffia tutti i presenti) è altrettanto facile reperire tra i *gags* nati col cinema quelli che sono ugualmente diventati tradizionali; la « torta in faccia » dei film di Mack Sennett, per esempio.

Il comico dell'arte che inventa un nuovo lazzo, il *clown* che arricchisce di nuove trovate una vecchia pantomima circense, il regista che apporta propri *gags* in un film o in una messinscena teatrale, fanno in quel momento opera creativa, creando, nell'uno o nell'altro caso, « arguzie di parole o di fatti »; e hanno diritto, in quei limiti, ad essere considerati autori.

« Entrata » clownesca e comica « slapstick »

Mack Sennett può dimostrare la sua conoscenza precisa del mondo del circo anche nella semplice enunciazione di questo assioma: « Il tipo di energia che occorre nella produzione delle comiche cinematografiche è il salto triplo ». Quando ho provato che la comica cinematografica è il corrispondente filmico della « entrata » clownesca (ed ho anche asserito che tutte le comiche di Chaplin sono adattamento, amplificazione e sviluppo di una « entrata ») forse non ho messo abbastanza in chiaro alcuni punti, e cioè che le « entrate » clownesche o numeri comici del circo e le comiche del cinema primitivo hanno in comune: la *brevità;* il *protagonista clown-acrobata;* lo *schiaffo-bastone* (*slap-stick*); i *gags.*

a) *Brevità,* perché la *slapstick* è una forma d'*humour* da presentare velocemente, e allorché lo stesso Sennett allunga la sua cinecomica si accorge di farla diventare commedia (così come accade per le « entrate » dei *clowns*).

b) *Protagonista clown-acrobata*: e qui dovrei ripetere i nomi di tutti i *clowns* cinematografici, che provengono dal circo e dallo spettacolo comico-musicale, e sono legioni, se non bastasse ricordare il loro caposcuola, Mack Sennett, il quale — cantante mancato — fu avviato da David Belasco alla carriera del *clown*: « andate nella Bowery e cominciate con il *burlesque* ». E fu nel burlesque, nel music-hall, nella pista, che poi seppe pescare i talenti nuovi da lanciare.

c) *Schiaffo-bastone* (*slap-stick*), come accessorio tipico e simbolo della commedia dell'arte, del circo e della comica cinematografica (appunto detta *slap-stick*): che sia la vescica gonfia d'aria di Arlecchino o del *clown* bianco, o il bastoncino di Charlot, o la mazzetta legata al posto del poliziotto ridicolo (appartenente ai « *comic cops* »). Ma naturalmente, anche qualsiasi altro oggetto che colpisca, che urti, che dia fastidio, che generi inconvenienti: torta e pasta da pane (*By Heck, Dough and Dynamite*), pompa, ferro da stiro incandescente, stufa rovente, zuppa fumante, secchio o tinozza colma, una valigia di serpenti che si apre (*When Dreaws Come True*), sacco di farina rovesciato, catrame liquido, melassa versata, fumo di caminetto, carta moschicida, tappeto sfilato via per una caduta rovinosa, canna da pesca (da cui si fa acchiappare, in *Let'Er Go,* Louise Fazenda durante un bagno), sigaro in un fienile (*Comrades*), mattone, spillo, cane mastino, ventilatore in azione, e inoltre, arma, polvere da sparo, dinamite.

d) infine i *gags*. E qui ho già detto che *gags* da una parte, lazzi dall'altra, sono sostanzialmente una cosa sola. Elementi dinamici accidentali, non attuano la significazione del soggetto, e non realizzano, tanto meno, i passaggi della trama. Semplici « spunti » da cui attore o regista devono ottenere il massimo rendimento, portano nelle diverse scene — foranee, circensi, teatrali, cinematografiche — una burla imprevista, un gesto inatteso, una battuta stravagante, che arricchisce la entrata senza crearla. Il loro succo, in sostanza, è fatto di novità, sorpresa, arguzia, discordanza, imprevisto, illogicità, dissociazione, assurdo.

Tra i *gags* tradizionali di Mack Sennett eccone alcuni presi in prestito dal circo:

la *truccatura,* l'*abbigliamento* e la *presentazione* dell'attore, che desta ilarità alla prima comparsa, e che si esaurisce nella stessa apparizione del personaggio: comprendono, oltre il *maquillage* e il vestito (specie quello comico dell'*auguste,* o *clown* povero) anche

trovate come schizzi d'acqua che escono dagli occhi, lampadine che si accendono sulle pupille, numero incontrollabile di *gilets,* uscita — anche — di sette od otto personaggi (contorsionisti, nani) da una automobilina di dimensioni lillipuziane, ecc.;

gli *inconvenienti* provocati dagli accessori *slapstick,* che sono gli stessi usati tradizionalmente nei circhi: schiaffi-bastone in azione, oggetti d'urto (vedi il lungo elenco già tracciato), crolli di colonne e di piramidi umane, di scale, di sedie in equilibrio, di pile di piatti, cuscini di piume sventrati, nubi di farina, uova schiacciate sulla testa, torte lanciate in faccia, pompe d'acqua azionate da un pompiere o da un *arroseur;*

la *lotta con l'oggetto* (classica presso i *clowns*); e cioè con un baule troppo pesante portato a spalla, con una valigia troppo carica che non si serra, con incomodi nidi di vespe e di calabroni o con foglie di cactus (*Love in Armor*), con il motore di un'automobile che non parte, con un guanto che non entra, con un colletto che non si chiude, con un pezzo di sapone che non si fa prendere, con un getto d'acqua che non si arresta, e così via;

il *crollo di dignità,* con particolare riferimento alla *caduta* (la cascata è talmente importante, nel circo, che vi sono *clowns* particolarmente famosi come *cascadeurs*); e ogni altra forma di alterazione o irritazione della dignità, di abbassamento, di scombussolamento e negazione dell'autorità;

lo *sbaglio di identità,* che è poi rituale in ogni forma di commedia (vedi *A Royal Rogue* e *The New Neighbor*);

e il *travestimento* per prendere il posto di un altro: Dell Henderson e Mack Sennett compagni di vagabondaggio in *Comrades,* Chaplin in *The Masquerader* (da donna), Fatty in *Miss Fatty's Seaside Lover* (da bambina), in *That Minstrel Man* (da negra) e in *The Butcher Boy* (da donna), Polly Moran (da negra), Wallace Beery (da donna), ecc.

Le varianti e aggiunte sono infinite. Le formule, che dalla commedia dell'arte e dal circo sono le stesse, si rinnovano con nuove applicazioni. Ecco l'idea di introdurre regolarmente nelle comiche schiere di pompieri o di poliziotti, i « Keystone Cops », come schiere di « maschere » (ad esempio in *A Muddy Romance* e in *A Doise from the Deep*).

« Per i poliziotti — ha detto Sennett nelle sue pagine autobiografiche — ho grande rispetto. Tuttavia è innegabile che essi rap-

presentano un naturale contrappunto per i film comici. Hanno dignità, e dovunque c'è dignità l'elemento comico scaturisce dal metterla nei pasticci, imbarazzarla, eluderla, schernirla. Penso che il cittadino comune, come del resto anch'io, abbia un po' timore dei poliziotti e si diverta a vederli ridotti al suo stesso livello. Io desideravo andare più in là, compiere un gran passo e ridurli all'assurdità ». La stessa idea, più tardi, guida Charlie Chaplin:

« Quando un uomo passeggia nella strada, non fa ridere. Messo in una situazione ridicola e imbarazzante, l'essere umano diventa motivo di riso per i suoi simili. Ogni situazione comica è basata su questo. I film comici ebbero un successo immediato perché per la maggior parte presentavano degli agenti di polizia che cadevano in un tombino, che inciampavano in secchi di gesso, o precipitavano da un vagone ed erano sottomessi ad ogni sorta di incidenti. Ecco della gente che rappresenta la dignità del potere, spesso alquanto imbevuta di questa idea, ridicolizzata e presa in giro, e la vista delle loro avventure accontenta due volte il desiderio di ridere del pubblico, di quel che non succederebbe se si trattasse di semplici cittadini sottoposti agli stessi inconvenienti ».

Mack Sennett, e poi Charlot, hanno tratto il massimo partito dai *gags* dei *clowns* e dei comici dell'arte. Ne hanno condensato nella loro opera tutto un repertorio vario; e per questo si può parlare — riconsiderandoli tutti — di un repertorio sennettiano, che però sappiamo bene come si compone e da dove proviene.

L'epoca di Mack Sennett ha però caratteristiche, nella storia della civiltà, tutte proprie: è l'epoca dei motori, delle prime strade asfaltate, delle biciclette, delle prime audacie aeree, dei dirigibili, degli stabilimenti balneari, degli sport nautici e olimpici. Il cinema estende il proprio dominio di rappresentazione alla scena della strada, della piazza, della natura (anche in questo imitatore dello spettacolo del circo: si pensi al funambolo Blondin che attraversa sopra una corda tesa le cascate del Niagara, a Madame Saqui che cammina sul filo sopra la Senna, al sergente Anstley e al conte Franconi che inaugurano nei galoppatoi e nelle arene gli spettacoli equestri del circo moderno; al colonnello Cody alias Buffalo Bill che riproduce in pantomime militari all'aperto l' « Attacco alla diligenza », il « Massacro di Fort Apache », o la « Morte del generale Custer »). Si impadronisce, il cinema, per primo e con i maggiori mezzi a disposizione, delle possibilità di trasfigurazione poetica e mitica della civiltà mec-

canica contemporanea. Il vecchio repertorio si amplifica e si rinnova con la Ford che incrocia pericolosamente treni e *tramways,* con i pontili dei porti, i tetti dei grattacieli, i dirigibili, gli scoppi di caldaie, di forni, di bombe. I *clowns* di Mack Sennett utilizzano le biciclette (Harry Langdon, Joe Jackson), le auto sgangherate (Larry Semon alias Ridolini), i motoscafi (*Saving Mabel's Dad*), gli *yachts* (*Saved by Wireless*), i sottomarini (Sidney Chaplin), gli aeroplani (*Dizzy Heights and Daring Hearts* con Chester Conklin, *A Dash trhough the Clouds* con Mabel Normand, *Sky Pirate* con Fatty), i dirigibili (Marjorie Beebe in *Honeymoon Zeppelin*), il pallone (*Her Circus Knight*), gli ascensori, le gru, i montacarichi (Charlot in *Giorno di paga*), i carri funebri (*Heinze's Resurrection*), i pali telegrafici, le tavole e le intelaiature dei palazzi in costruzione, i tombini stradali (*Pat's Day Off*), le cisterne, i ponti interrotti, i treni, le sedie a rotelle (*His new Profession* con Charlot che spinge un ammalato di gotta, spunto ripreso da *Cured*), i carrelli ferroviari (*A Rascal of Wolfish Ways*), i robot (*A Clever Dummy*), le motociclette (vari film con Charles Murray e Louise Fazenda). In *Two Crooks* vi è un inseguimento con auto, treno e aeroplano. In *Maggie's First False Stop* l'inseguimento tra auto e moto è condotto all'interno di un grande magazzino. In *Off His Trolley* è un *gag* particolarmente brillante: un motociclo lanciato in velocità raccoglie un vigile addetto al traffico che sta notificando una contravvenzione a Ralph Greaves. Il vigile approfitta dell'incontro per notificarla anche al nuovo venuto. In *Because* the *Loved Her* si ripete il classico tuffo di un'auto da una scogliera. In *Dizzy Heights and Daring Hearts,* William Mason è prelevato dalla sommità di una ciminiera da una ragazza in aereoplano; o un ponte viene fatto saltare: subito dopo un'auto lanciata a folle velocità scavalca di un balzo il baratro. Per di più il cinema sa utilizzare tutti questi mezzi, a volte di non facile dominazione, con trucchi ottici (come in *A Desperate Lover,* dove sono accelerazioni, rallentamenti, deformazioni) che sono essi stessi *gags*: *gags di trucco,* di origine francese, molti dei quali (6) si devono a Georges Méliès.

Con questi elementi e accessori dinamici, provocatori di un tipico movimento « ventesimo secolo », l'entrata comica è portata dall'arena nella scena del mondo. E si avranno poi *clowneries* ed entrate

(6) Cfr. Georges Sadoul: *Georges Méliès et la prémière elaboration du langage cinématographique,* in « Revue Internationale de Filmologie », n. 1, Parigi, 1947.

comiche anche nei *rodeos,* nelle gare di tuffi, nelle corse per auto, nei giuochi di funamboli in piazza: che è possibile solo col circo e col cinema.

Di attori del muto appartenenti al mondo del circo ne avevo già fatto una discreta collezione (a chi interessa rimando ai miei studi su « Charlot uomo del circo », su « Polydor l'ultimo dei Guillaume » sull' « Attore nel cinema britannico », e sul « Film atletico e acrobatico »); ma la retrospettiva Mack Sennett allestita durante la ventiduesima Mostra d'Arte cinematografica di Venezia a cura di Davide Turconi e di Gianni Comencini mi ha fornito nuovo materiale prezioso ed altri personaggi: ecco le inconfondibili facce di *clowns* di Snub Pollard, di Charles Murray, di Heinie Conklin; ecco i ladri acrobati sui fili del telegrafo di *Love Honor and Behave,* i poliziotti equilibristi in *The Lion and the Girls* e le ragazze sportive di *Those Athletic Girls,* o i sette (come le troupes circensi) piccoli Foy; ecco Andy Clyde (come più tardi anche W. C. Fields) nel numero classico del « dentista » in *Don't Bite Your Dentist;* ecco Al St. John dei Keystone Cops che si fà notare soprattutto come acrobata (vedi una sequenza di *Days of Thrills and Laughter* o *The Moonshiners*); ecco Louise Fazenda con tutto l'armamentario dei *clowns* domatori (*Prudent Girl*), fra cui pappagalli, foche, leoni, e un cane che gioca a dama con Ben Turpin; ecco Harry Houdini il forzuto che, legato mani e piedi, sospeso da terra, riesce a compiere movimenti ritmici — da specialista alle sbarre — fino ad attaccare i piedi ad un sostegno e poi svincolarsi e salvarsi; ecco la *cow-girl* comica Polly Moran, detta anche la « sceriffa », che in *A Favorite Fool* si presenta come trapezista; ecco Wallace Beery — ex stalliere di circo — che appare nei film di Sennett accanto a Ben Turpin (*A Cleven Dummy*) o come protagonista in *Teddy at the Throttle;* e i comici Weber e Field, divi del varietà; Billy Bevan, un acrobata che passa attraverso i muri e resta appeso a una corda per biancheria tesa tra due alti edifici (*Skinners in Silk*); ecco il giocoliere Johnny Burke in *A Dumb Waiter;* ecco Joe Jackson, acrobata ciclista (imitato poi anche da Langdon e Tati), in *A Modern Enoch Arden,* in *The Lion and the Girl,* in *Gipsy Joe* e in *Fatty and the Broadway Stars.* Ma non basta. Sennett ambienta infiniti suoi film nel circo, nello spettacolo da arena e nel *burlesque* (*Circus Today, Her Circus Knight, The Rodeo, That Minstrel Man*), e sfoggia da un film all'altro un vero e proprio serraglio di leoni, cani e gatti ammaestrati,

orsi, oche, pappagalli, che gli permettono la realizzazione di molti film con animali sapienti. *The Lion and the Souse* col leone Nauma, *Should Husband Marry* (leone), *Smith's Candy Shop* (un elefante che spinge mezza dozzina di veicoli), *The Snow Cure* (un orso che fa correre gli ammalati di gotta, *The Dog Catcher's Love* (con mute di cani scatenati), *The Kitchen Lady* e *A Landlord's Trouble* (un orso) e *The Fatal Sweet Tooth* (tre orsi), *The Dull* (il cane Fido), *Asleep at the Switch* (i cani Teddy e Cameo), *Friend Husband* (il gatto Pepper e il cane Teddy), *Gooseland* (un'oca olandese ammaestrata che gira con zoccoli di legno), *The Lion's Roar* (un leone), *A Bural Demon* (un'oca permalosa), *Help Help Hydrophobia* (cani... idrofobi), *Her First Mistake* (con Louise Fazenda e tutta una schiera di animali ammaestrati). In *Asleep at the Switch* è una celebre partita a scacchi tra Ben Turpin e Cameo, « The Wonder Dog ».

Evoluzione della comica di Sennett

La legge della « trovata » torna in Mack Sennett anche nella concezione fondamentale della sua particolare comica. Prima crede nella *slapstick*, cioè nella entrata clownesca fatta di botta, inseguimento e cascata (e ne rubò il segreto alle entrate dei *clowns* e alla *poursuite* francese). Cioè crede in una comica breve, dinamica, con trovata base e trovate accessorie. La trovata base, ad esempio — che a suo criterio è prevalentemente basata su temi riguardanti il sesso o la criminalità — è la caccia che una banda di ladri fa ai pantaloni dei poliziotti (*The Gangster,* con Fatty), o un giudice che soffre del ballo di S. Vito (*The Speed Queen*), o un orso che in una clinica costringe a correre i malati di gotta. Ancora: una elettroesecuzione (*Their First Execution*), con un poliziotto che prende il posto del condannato. La presenza disturbatrice di Charlot a una corsa d'auto per ragazzi ripresa da un operatore cinematografico (*Kid Auto Races at Venice*). Un corteo matrimoniale in carrozza che si trasforma in una corsa alla *Ben Hur* (*The Marriage Circus*). E una trovata è anche quella di far girare un documentario nello stabilimento cinematografico Keystone per mostrare come si fanno i film e come si utilizzano i trucchi: *How Motion Picture Are Made.*

Le trovate accessorie, di competenza del regista, dello scenarista e del *gagman,* sono l'incontro di una donna con un poliziotto in mutande, la caduta in una cisterna, il colpo di uno spillo, il gottoso che si arrampica su un palo del telegrafo, l'apparizione di un trenino

scassato e asmatico (*The Cannon Ball Express*). Ma Charlot che salta su un piede per frenare la sua corsa è una tipica « trovata » di attore.

Poi Mack Sennett capisce che la *slapstick* ha fatto il suo tempo. La lunghezza dei film aumenta. Occorrono ora comiche più lunghe: le *two reels,* a due rulli. Non più *slapstick,* quindi, che sono basate su una dinamica umoristica veloce. Le situazioni diventano sofisticate, le comiche si avvicinano, come concezione, ai drammi e alle commedie. Gli attori devono essere attori da commedia, e non più pagliacci truccati clownescamente. Attori che non siano buffi per come si presentano, ma per quel che fanno. Quindi commedie, non più «entrate », e costruite come drammi, con attori reali e credibili. Inoltre: ancora e sempre trovate. A quest'epoca Mack Sennett sfrutta convenientemente anche la parodia riprendendo soggetti resi celebri dal cinema. Ed ecco Ben Turpin interpretare le parodie dei film di Stroheim (*When Man's a Prince*), dello *Sceicco,* di *East Lynne* (celebre film britannico del muto), di *Romeo e Giulietta,* dove Turpin, naturalmente, è Romeo.

La trasformazione fu accolta come un miglioramento. Le critiche del « Motion Picture Weekly » segnalate da Turconi dicono, a proposito di *Puppy Lovetime*: « Si stacca dalla solita comica Sennett, puntando più del solito sull'*humour* che scaturisce dalle situazioni ». E per *He did and He didn't*: « Auguriamo il benvenuto a questo miglioramento e speriamo che si consolidi ». « E' una sorgente di piacere per spettatori intelligenti ». « Le prime scene sono dedicate a una allegra rivelazione mentale e dipingono appunto lo stato mentale di Fatty, la sua infantile gelosia in lotta con il suo grande e gentile cuore ».

Terzo tempo: raggiungere la sottigliatezza della commedia in film di lungo metraggio come *Molly O'* e come *Extra Girl,* come *Suzanna* e come *Hypnotized.*

Aveva cominciato questo tipo di film, certo più impegnativo delle *tworeels,* con *Micky,* parodia della vita del gran mondo dove protagonista (la piccante Mabel Normand) è la figlia di un minatore, che i parenti di New York amano soltanto per il suo denaro. Incoraggiato dal successo, aveva messo in cantiere un altro lungometraggio, ma satirico, questa volta, con *Yankee Doodle in Berlin,* dove il Kronprintz è sedotto dalle « Bellezze al bagno », e quindi *Love, Honor and Behave* di Richard Jones, che affronta, con intenti quasi moralistici, una lite per divorzio. « Il film — scrisse il critico del

« Motion Picture Weekly » — mostra un graduale miglioramento nel racconto, caratteristica di ogni nuovo lungometraggio di Sennett ».

Con *A Small Town Girl* e *Marrie Life* prova un altro regista, Erle Kenton. Protagonista è Ben Turpin. Sono troppo impasticciati, però (vedi la documentazione offerta dal volume di Turconi), rispetto ad altri film di pari impegno.

Extra Girl ci riporta una Mabel Normand spontanea e frizzante, col suo fascino monellesco, nella parte di una attrice mancata che ha accettato ad Hollywood il posto di guardarobiera per poter seguire il suo innamorato. In *Molly O'* la Normand è una ragazza irlandese che sogna il principe azzurro. La direzione di entrambi i film è di nuovo affidata a Richard Jones, uno dei registi più completi della famiglia, che sapeva usare ugualmente i toni della commedia e della farsa, non tralasciando, al momento opportuno, di ricorrere a tutti i *gags* classici delle « Sennett Comedies ».

In *Crossroads of New York* e in *Suzanna,* altri lungometraggi, Mack Sennett vuole ottenere, sempre con Jones regista, qualcosa di più: nel primo con intenzioni melodrammatiche non completamente realizzate — è la storia di un campagnolo che rischia di restare vittima delle tentazioni della metropoli — tanto che si affretta ad infilarvi tutta una serie di *gags;* e nel secondo, di ambiente spagnolo, addirittura con uno scenario che torna a certi temi dickensiani, che non spiacevano neppure a Griffith: ad esempio i bambini scambiati nella culla al momento della nascita. Ma qui non ottenne pari successo, anzi la delusione dei critici fu generale, anche se fu subito dopo ricompensata da una efficace parodia dello *Sceicco* (*The Shriek of Araby*), realizzata dallo stesso Jones con Ben Turpin.

In *The Goodbye Kiss* l'avvicinamento a Griffith è ancora più evidente. I personaggi cercano di raggiungere effetti ugualmente validi nelle scene romantiche e in quelle comiche. Girato dallo stesso Sennett in un momento critico, proprio alla fine del muto, apparve con effetti sonori sincronizzati, ma senza parole.

Hypnotized — con un marito ipnotizzato alla vigilia delle nozze — è l'ultimo lungometraggio girato da Sennett. Questa volta lo realizzò personalmente. Era la storia di un biglietto di lotteria, ma vinto da artisti del circo, ciò che gli permetteva di tornare in un ambiente a lui familiare, dove il movimento, l'eccentricità, il rischio, la stravaganza, sono regola suprema.

Sennett affronta il parlato con la Educational, dopo aver ab-

bandonato la Pathe. Tra il 1931 e il 1932 cominciò a girare comiche musicali, con protagonista Bing Crosby, che ottenne successo in *I Surrender Dear* e in *Dream House*. Dette anche alcuni lungometraggi, con antologie di suoi vecchi lavori: *Midnight Daddies* e *Down Memory Lane,* che si potrebbero ricollegare ai più recenti film di montaggio *Hollywood the Golden Years* di David L. Volder, *The Golden Age of Comedy, When Comedy Was King* e *Days of Thrills and Laughter* di Robert Youngson.

La carriera di Sennett

Se Mack Sennett intuì subito nella sua comica *slapstick* l'importanza del *gag,* è perché conosceva il valore del lazzo come attore del *burlesque* e come *clown.* Nei suoi scritti sul comico cinematografico ricorda più volte i comici dell'arte e Gaspare Gozzi. Ma è l'esperienza diretta, ben più importante, che gli fa capire i segreti del comico.

Nato a Danville, presso Quebec (Canada) il 17 gennaio 1880, il suo vero nome era Michael Sinnott. Dopo che la sua famiglia si trasferì ad East Berlin, nel Connecticut, per aprirvi una pensione, ottenne un posto in uno stabilimento dove si fabbricavano caldaie. Ma l'attrazione esercitata da New York, la città immensa che apriva infinite prospettive a chi aveva volontà e immaginazione, fu in lui così forte che nel 1906 non resisté alla tentazione di fuggire di casa e di trasferirsi nella metropoli, dove assunse un nuovo nome: Mack Sennett. Pare che avesse una buona voce da basso e tentò dapprima la carriera di cantante. Ma non era facile introdursi nel mondo della lirica e dell'operetta e non vi riuscì neppure quando osò chiedere appoggio a David Belasco che era in quell'epoca uno dei personaggi più in vista del teatro americano. Dovette continuare a cantare, al mattino, in chiesa, e al pomeriggio nel vaudeville. Poi, spinto dallo stesso Belasco, lavora nel teatro comico (al Bowery Theatre di New York e con la compagnia del Frank Sheridan's Burlesque) ed è uno dei *boys* di « Floradora » nella scena del *burlesque*: ha parti di *clown* e di poliziotto ridicolo, partecipa a « *horse plays* » come finto cavallo, è ballerino e corista, membro di complessi comici.

Il 27 gennaio 1909, finalmente, a 29 anni, è ingaggiato da Wallace McCutcheon, il patrono della Biograph, ed appare nel suo primo ruolo cinematografico (un trepidante francese) in *Father Gets in the Came.* Griffith sostituisce McCutcheon e Sennett, che ne intuisce la genialità, lo assiste come scenarista e *gagman,* oltre che come attore,

apparendo in tutta la serie Mary Pickford - Owen Moore. Mentre impara dal trucco, dal ritmo, dai *gags* dei film francesi di Max Linder, apprende anche da Griffith per tutto ciò che è chiarezza di racconto e atmosfera psicologica (lo vediamo bene in *Extra Girl,* in *Mickey,* in *Molly O'*). I finali caotici delle sue comiche (*poursuite* o *chase*) sono in fondo i classici « finali alla Griffith »: ed il più tipico dei finali griffithiani rimane sempre quello di *The Lonely Villa,* film interpretato da Mary Pickford, dove una famiglia assediata in una fattoria telefona perché arrivino i salvatori. Ma lo scenario di *The Lonely Villa* era proprio scritto da Mack Sennett.

L'importanza di Griffith va valutata anche nella farsa *slapstick.* E' diretta da lui infatti *The Curtain Pole,* considerata come la prima comica *spastick* del cinema americano. Anche qui, rifacendosi ai suoi modelli europei che spesso imita nei baffetti e nelle ghette alla Linder, Sennett ha la parte di un volenteroso francese che si offre per fissare una tenda, e non scatena che una serie di inconvenienti culminanti in una *poursuite.* I film che interpreta dopo *The Curtain Pole,* con Griffith, sono circa una ventina. Poi è chiamato a sostituire un regista ammalato, Frank Powell, che lavora sotto la supervisione di Griffith, e comincia così con *Comrades* la sua nuova carriera di direttore artistico, senza però mai abbandonare completamente l'attività di attore. A volte si diletta di fare nei suoi vari film semplicemente delle apparizioni come spettatore di un varietà o di un match pugilistico, ad esempio in *The Property Man* o *The knockout,* interpretati da Charlie Chaplin.

Comrades, il film che ha aperto a Venezia la Retrospettiva Sennett, è basato su una sostituzione di persona. Dell Henderson si spaccia per deputato e sbafa l'ospitalità di una credula famiglia. Il film ha il pregio della chiarezza e di una recitazione sobria e contenuta. E' più Griffith, in un certo senso, che Mack Sennett, come pure *Cohen Saves the Flag,* che ricorda le scene di guerra del Maestro (*Birth of a Nation,* poniamo). In *Comrades* Sennett ha la parte del vagabondo straccione. E' quasi la rituale coppia dei pagliacci (Henderson e Sennett) dove uno di essi è il paria, l'auguste. In *Mabel 's Dramatic Career* ha la parte di un ridicolo zotico (*colonus,* cioè *clown*) che disturba uno spettacolo cinematografico sparando sullo schermo. Per la prima volta, imitando ancora i francesi, mostra una proiezione nella proiezione. Ma Sennett, lasciata la Biograph, realizza completamente se stesso nella Keystone, fondata a New York con Bau-

man e Kessel, due ex-bookmakers, e poi trasferita in California. Porta innovazioni personalissime, adottando per esempio l'idea di sfruttare l'elemento farsesco delle schiere di poliziotti, che a Griffith sembra non andare molto a genio (cfr. Turconi, op. cit. pag. 9).

Fu in *Riley and Schultz* che apparvero per la prima volta tre poliziotti insieme in corsa dietro un evaso; e nascevano così i « Keystone Cops » che poi rivedremo così spesso nei suoi film: *The Bangville Police, Algy on the Force, Across the Alley,* e così via. In *The Would-Be Shriner* e *Stolen Glory* sfrutta parate di veterani vere, dove i suoi attori si inseriscono con azioni di disturbo, inseguiti poi da poliziotti veri.

Raccoglie, uno dopo l'altro, i migliori *clowns* del *burlesque,* del circo, del *minstrel-show.* Ha per compagna e collaboratrice una attrice vivacissima venuta con lui dalla Biograph con Henry Pathé Lehmann e capace di portare al successo le sue pellicole, Mabel Normand, che interpreta al fianco suo o di Ford Sterling vari film: *Mabel's Dramatic Career, When Dreams come True, A Muddy Romance,* ad esempio, prima di passare accanto a colui che sostituirà Fred Sterling alla Keystone e ne diverrà in breve la stella maggiore, interpretando poi e per buona parte dirigendo ben trentacinque comiche: Charlie Chaplin.

In *The Water Nymph,* dice un recensore (citato da Turconi) « una Venere nuotatrice espone audacemente la propria figura. Forse è proprio questo che il produttore desiderava ». E nasce così, con Mabel Normand, la prima « bathing beauty ».

Campioni della « slapstick »

Non staremo a rifare un ennesimo elogio o studio sull'arte di Charlie Chaplin. Se ne è scritto tanto che per ora potremo contentarci semplicemente del giudizio di Sennett: « E' il più grande attore che sia mai esistito ». Grande, anche se nelle sue prime comiche Keystone sottostava agli scenari, ai *gags,* alla regìa di Sennett (o di Henry Pathé Lehman) riprendendo anche temi già trattati da Sennett, come in *This New Profession* dove ripeteva una trovata di *Cured* con un gottoso trascinato su una sedia a rotelle.

Né ricorderemo singolarmente gli altri comici nati con la Keystone: Buster Keaton, Harry Langdon, e Harold Lloyd, considerati con Chaplin i quattro grandi comici americani da James Agee. Stan

Laurel e Oliver Hardy, non meno famosi, passano piuttosto come creature di Hal Roach, anche se li abbiamo visti nelle comiche Keystone in particine di poco rilievo.

Agee omette dal gruppo dei quattro maestri della comica, di cui Sennett è il padre, Larry Semon e Ben Turpin; il primo, forse, perché lo considerava come un vestito e una faccia infarinata senz'anima, il secondo perché gli sarà apparso come un congegno meraviglioso di automa irregolare. Ma ve n'è un'altra, tra le creature di Sennett, che merita non meno dei quattro citati maestri il nome di « grande »: Roscoe Arbuckle, detto Fatty, « il grasso » (1881-1933).

Alla fine della sua carriera, quando alcuni processi lo coinvolsero in storie di « balletti verdi », una delle quali finita tragicamente, aveva assunto il nome di William Goodrich. Da comparsa si guadagnò presto ruoli di primo piano fino a diventare una delle maggiori « stelle » della Keystone, anche regista dei propri film.

The Rounders, diretto da Chaplin nel 1914, è un grosso successo suo e di Charlot. Sono due mariti sbronzi, severamente ripresi dalle mogli. Basta un cappello o una giannetta per creare una pantomima straordinaria, fatta di *gags* irresistibili e continui: non si può dire che l'uno sia più bravo dell'altro: lo sono superlativamente entrambi.

Altre volte apparve sacrificato in scenari di scarsa invenzione, diretti dallo stesso Sennett o da Henry Pathé Lahman o da altri registi, ma il suo volto di bambinone, il suo corpo agile nonostante le 320 libbre, la sua bocca perennemente percorsa da sapori, ora dolcissimi, ora terribilmente amari, trovavano sempre un'espressione irresistibilmente comunicativa.

« Con l'occhio gelido e il sorriso abbondante e sereno, manipolava la propria mole come fosse di piuma — ha scritto James Agee (7) — e tirava diabolicamente al bersaglio con la torta. Era ambidestro e poteva accecare contemporaneamente due persone in direzioni opposte ».

Vi sono film — di cui fu anche regista — che ce lo dimostrano grande anche se aveva per *partner* Al St. John, invece che Chaplin, e che lo pongono tra i maggiori comici della « scuola »: parlo di *The Waiter's Bal,* dove, abbigliato da cuoco — insuperabile nel preparare cibi o nel « degustare » — fa il giocoliere con le frittelle o con la

(7) « Agee on film », McDowell Obolensky, N.Y., 1958-60; oppure in « Bianco e Nero », n. 4, Roma, 1950: « L'epoca d'oro della commedia cinematografica ».

scopa, oppure di *His Wife's Mistake,* dove il suo numero con il pezzo di sapone — cosa viva, irraggiungibile, ribelle — è un vero brano da antologia, una pagina da grande *clown.*

Bright Lights — che si svolge in un cabaret dove i camerieri si esibiscono in attrazioni comiche — è considerato uno dei migliori film da lui diretti. *He did and the did'nt,* lo abbiamo già ricordato, (v. pag. 19) ebbe critiche oltremodo lusinghiere. Nel 1917 dirigeva *The Butcher Boy* — una ennesima storia di travestimento, dove vediamo Fatty in culotte da donna — al di fuori della Keystone, ma di evidente derivazione dalla scuola.

Ebbe per compagni delle sue comiche Al St. John, che era suo nipote, e Buster Keaton, i quali lo seguirono anche quando, accortosi del successo che incontrava volle lavorare per conto suo, allontanandosi da Mack Sennett. Mimi, acrobati, pagliacci, giocolieri, ballerini, come lui, li aveva scelti perché conoscevano il mestiere almeno bene quanto lui. Al St. John era il tipo acrobata spericolato delle commedie Keystone. Keaton proveniva dal Trio Acrobatico Keaton, dove aveva incominciato la sua carriera coi genitori. Anche Fatty, come il suo maestro Sennett, ebbe allievi di talento: per esempio fece esordire Eddie Cantor in *Special Delivery.*

Nel 1914 Sennett produsse il suo primo lungometraggio: *Tillie's Punctured Romance.* La troupe Keystone vi partecipò al gran completo. Non era, ancora, il trionfo di Chaplin protagonista assoluto. Marie Dressler era la vera prima donna — una specie di Fatty femminile — e Charlot, Mabel Normand, Mack Swain, Chester Couklin, Charles Murray, Al St. John, Slima Summerville, Hank Mann, Edgar. Kennedy, Carlie Chase, Mint Durfee non servivano che il suo giuoco scenico.

Il film risultava, con i suoi mille *gags,* come un vero e proprio, interminabile, prontuario *slapstick.*

Chaplin, a quell'epoca, aveva da Sennett 150 dollari la settimana. Alla fine del 1914 gliene furono offerti 400. Chaplin ne volle 750. Sennett rifiutò e Chaplin passò alla Essanay per 1250 dollari. Per la Keystone fu una grossa perdita. Si dovette rinunciare alla redditizia serie di « Charlot » e si intensificarono quelle di Fatty, di « Hogan » (Charles Murray), « Ambrose » (Mack Swain), « Gussle » (Syd Chaplin), « Droppington » e « Wabrm » (Chester Conklin). Poi nacque l'accordo di Griffith, Ince, Sennett, con Aitken, Baumen e Kessell, per una nuova grande casa di produzione e fu creata la Triangle il

20 luglio 1915, con un capitale di 5 milioni di dollari. Era un nuovo passo in avanti del modesto *clown,* apprendista-regista, e attore con Griffith, divenuto ormai quasi incontrastatamente il « re delle comiche », le quali venivano presentate sempre, anche in seno alla Triangle, come « Sennett Keystone Comedy Features ». Fu una attività che andò bene per due anni. Poi Sennett, per disaccordi con gli altri esponenti della Triangle, lascia nel giugno 1917 la società, cui resta anche il marchio Keystone. Ma la produzione comica, senza lui, decadeva, e nel 1919 scompariva dagli elenchi delle realizzazioni della Triangle anche il nome. Sennett si accordò con la Paramount e riprese — ma per poco — la produzione di comiche col nome di « Paramount Sennett Comedies ». Molti dei suoi attori, « allenati alla maniera Keystone », il che è essenziale per capire il particolare spirito che anima le sue comiche, lo seguirono. E vi se ne aggiungero altri, di valore, tra cui il singolare Ben Turpin, e la sceriffa Nell (Polly Moran).

Lascia presto anche la Paramount per costituire nel 1920 la nuova Mack Sennett, Inc., con un capitale di 3 milioni di dollari. Nel 1921 produce per la Associate Producers e poi per la First National, indi per la Pathé dove ritrova alcune sue vecchie conoscenze: Stan Laurel, Hal Roach, che ormai è suo concorrente, e Harold Lloyd. Harold, il comico dell'ottimismo giovanile e inconsciente, aveva portato con sè anche Bebe Daniels e Snub Pollard. E' presso la Pathé che lancia Harry Langdon, un attore nomade del « Gussan Minstrel Company », scoperto mentre esegue su un palcoscenico di varietà il numero dell'automobile recalcitrante come un cavallo selvaggio. (Non era stato ideato da lui. Era ripreso dai repertori dei pagliacci che è uguale presso tutti i *clowns* del mondo. Fu inventato da Antonet ai primi del novecento, e lo possiamo rivedere oggi, ricreato ogni volta, con *gags* nuovi, anche presso i *clowns* del circo Togni.)

A giudizio di Mack Sennett, Harry Langdon poteva diventare anche più grande di Chaplin. La sua lunare innocenza, il suo patetico resistere alle forze della malvagità, la sua faccia bianca da *clown,* gli facevano pensare alla « debolezza del bambino ».

Ebbe per *gagman* e poi regista Frank Capra. Fu ammirato in *Long Pants, See America Thirst, Picking Peaches, Smile Please, Shanghaied Lover, Tramp tramp tramp, Strong Man* (questi due ultimi diretti da Capra). Diresse lui stesso *Three's a Crowd, The Chaser, Heart Trouble.* Poi decadde nel favore del pubblico. Forse il bambino che aspirava ai « pantaloni lunghi » era maturato troppo?

Si mise in disparte per preparare gli scenari dei film di Stan Laurel e Oliver Hardy. E anche lui scomparve silenziosamente.

Larry Semon era forse troppo marionetta per piacere ai più raffinati. La sua comicità era più meccanica. Il suo personaggio creava zuffe e pasticci inenarrabili, di pura marca sennettiana, anche se poi girati presso la Vitagraph o altre case.

Regno della *slapstick*, con tutti i suoi bagagli, tutto il suo armamentario, sono le comiche di Semon: *A Girl in Limousine,* le parodie come *A Pair of Kings,* gli *shorts* presentati in Italia coi titoli *Ridolini sceriffo, Ridolini e la mano nera, Ridolini bandito*: che erano capolavori di montaggio anche perché Semon non faceva personalmente alcuna acrobazia, ma le lasciava compiere a quattro sue controfigure. Poi il montatore fondeva abilmente le riprese, intercalando qualche primo piano col suo muso di topo.

« L'amabile pagliaccio dalle guance bianche come quelle di Pierrot — scrive Roberto Paolella nella sua " Storia del cinema muto " — agiva con la stessa estrosità di un personaggio di disegni animati sempre doppiato dai sosia nelle scene pericolose. Ridolini, che sfiora il suolo della fattoria in punta di piedi per non disturbare gli uccelli o rasenta senza saperlo la locomotiva, che poi svolta su un altro binario, oppure attraversa la scena come aspirato da un ciclone mentre con lui volano vestiti, suppellettili, stoviglie e ritratti degli antenati! » (8).

Il sonoro

Lo spesso voluto inserimento di brani musicali, e il tentativo di una ricerca espressiva comica anche nelle didascalie (« Egli credeva che il posto della donna fosse nella casa o non nella Manica »; « Cercate il deposito della roba sporca nel mio appartamento. E' proprio appena si entra », v. Turconi, op. cit. pag. 88) mostrano come Mack Sennett, fin dai suoi primi passi cinematografici, avesse sempre pensato al sonoro come logica, ineluttabile conquista del cinema. Come poteva, invero, rinunciare l'antico cantante-attore comico alle possibilità infinite della voce e del suono? Sennett non ostacola il passaggio dal muto al parlato — come Chaplin — ma anzi lo favo-

(8) Cfr. Roberto Paolella: *Storia del cinema muto,* Giannini, Napoli, 1956.

risce. (La spiegazione, in fondo, è tutta qui: Charlot, allora, era soltanto un mimo; Sennett era stato *clown* musicale dalla voce di basso.)

Sa di andare incontro al sonoro, lo sapeva prima di scrivere lui stesso, nel 1930, il commento di *Radio Kisses*. Lo sapeva fin da quando collaborava con Griffith che, come è noto, preparò personalmente arrangiamenti musicali per i propri film, come in *Nascita di una nazione*. Sapeva che tutto ciò era la rinuncia alla sua particolare comica, rapida e travolgente, tutta fatti e lazzi. Lo sapeva come di andare incontro a un suicidio, cui però non si rifiutava di collaborare, da perfetto *sportman*. E si diverte a creare *gags* con un marito nascosto sott'acqua che gorgoglia (*Whirls and Girl*), o con un divo che, all'epoca del sonoro, rivela voce da soprano (*In conference*). Satireggia il cinema e la sua febbre di temi musicali (*A Hollywood theme Song*). E' a questo punto che fa la sua ultima scoperta: Bing Crosby. E va incontro alla negazione della sua antica *slapstick*, come facendo finta di non sapere che andrà anche verso la sua condanna. E' il destino di ogni uomo che inventa, che trova, che ottiene il successo, che intende restare sulla breccia e per voler « tenir le coup », per reggere, segue fatalmente la sua parabola umana, fino a sentirsi superare, fino alla fine. La quale fu — dopo aver guadagnato tanto, dopo aver creato registi e attori, dopo aver interpretato, diretto, prodotto, supervisionato, ideato più di un migliaio di film — assolutamente ingloriosa: la fine di un giuocatore d'azzardo che ha vinto sempre, che ha ottenuto tutto, che è stato uno dei trionfatori di Hollywood, che ha avuto proprietà e conti favolosi (fino a 15 miliardi di dollari, prima della crisi di Wall Street e del fallimento della Paramount), e che si ritrova alla fine della sua vita (9) in un ricovero di mendicità. Solo, povero, spento, lui che ha acceso la più brillante farandola di ingegni della storia del cinema americano. Ma per un Sennett che torna, vinto, in Canada, e che scompare, lui, uno dei capostipiti della storia del cinema americano, altri valori si affermano o sorgono, non meno significativi. E' cresciuto smisuratamente il grande astro di Charlie Chaplin, trasformato quasi da mimo a filosofo. E dalla sofisticazione delle comiche sennettiane nasce anche

---

(9) E' morto il 5 novembre 1960. Una sua autobiografia, raccolta da Cameron Shipp, fu pubblicata a New York nel 1954: *Mack Sennett, « King of Comedy »*.

la grande *sophisticated comedy*: dai piccoli film con Harry Langdon e dalle trovate di un *gagman* geniale spunta la vivida luce di Frank Capra. La storia del cinema continua (10).

---

(10) Dal 21 al 27 agosto u.s. la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha presentato una « Retrospettiva di Mack Sennett », da me a suo tempo suggerita. Senza questa Retrospettiva, e senza il volume più volte citato di Davide Turconi, prezioso di informazioni e di dati, non mi sarebbe stato possibile scrivere il presente saggio. I titoli dei circa sessanta film proiettati nel corso della riuscita manifestazione culturale sono elencati nel catalogo, edito dalla stessa Mostra, a cura di Davide Turconi: « Retrospettiva dedicata a Mack Sennett ». L'organizzazione delle proiezioni era a cura di Gianni Comencini, Davide Turconi e Henri Langlois. I film appartenevano alla Cineteca Italiana di Milano, alla Cinemathèque Française, al Danske Filmmuseum di Copenhagen, alla George Eastman House di Rochester, alla Cineteca Jugoslava di Belgrado, al Museum of Modern Art - Film Library di New York, al National Film Archive di Londra, e alla collezione Giampaolo Paoli di Firenze.

Note

I cineamatori non sono da bruciare

Uno la tentazione ce l'ha, e lì per lì si sfoga. Vede decine di film inutili e assurdi. Ma che dico film? Vede pellicola impressionata e cucita a pezzetti uno dietro l'altro, senza ragione apparente. Come si può impedire ad un cristiano di cacciare urli di rabbia? Parlo del XIV festival internazionale del formato ridotto. Sede: Salerno. Organizzatori: un gruppo di amici simpatici, e uno sopra gli altri, Ignazio Rossi, medico che, fuori del lavoro, distende i propri nervi rimestando nel mare del cineamatorismo mondiale, per scoprire un gruppo di film da presentare al prossimo. Sono quattordici anni che lo fa e se ne trova bene.

E la rabbia? Come la mettiamo con la rabbia del cristiano? Intanto, gli urli sono sempre maleducazione (anche se giustificata), e poi non servono. Meglio, allora, affrontare serenamente il mare di quest'anno che Ignazio Rossi ha affrontato prima di noi. Per uno, come il cristiano suddetto, che vi si tuffi senza preparazione il colpo è forte. Non si riesce a comprendere quale segreta ansia masochistica spinga tanti giovani (e non più giovani) cultori della macchina da presa in 16 *e in* 8 *millimetri ed esibire un ritratto così desolato del loro provincialismo, un'immagine così pateticamente sincera del disastroso effetto che le cattive letture (o la vanità, o il gusto del gioco gratuito e maniaco) hanno prodotto nel loro cervello. Perché, in altre parole, vedano la luce film come* Avventura *(Cineclub S. Daniele del Friuli) o* Il sacchetto di farina *(Cineclub Camajore) o* Perché piangi? *(Cineclub Altopascio) o* Tombola *(Cineclub Hannover). Uno si chiede questo non perché voglia lavarsene le mani ma perché il fenomeno è così imponente (e trova tanta ospitalità in concorsi, festival e manifestazioni varie) che bisogna preoccuparsene in modo serio, come di un sintomo da cui potrebbero nascere — e nascono — malattie pericolose. Questi film — e questo atteggiamento dei cineamatori — sono in maggioranza netta.*

E la minoranza? Ecco, un attimo di pazienza e siamo subito al cuore del problema. Poiché non è pensabile che un'ondata di pazzia abbia travolto i cineamatori italiani (e, in parte, anche quelli stranieri, a giudicare dai pochi saggi veduti a Salerno) e che lo sbandamento diffuso sia di origine misteriosa, ci poniamo un'altra domanda: chi sono i cineamatori, in quale ambiente vivono, quali contatti hanno con il cinema professionale (film, critica, dibattito culturale), quali direttive seguono? Ad un autorevole esponente della federazione dei cineclub italiani, il quale sosteneva che i cineamatori hanno bisogno

prima di tutto di essere incoraggiati, il cristiano arrabbiato di cui sopra si permise di rispondere: «Al contrario, pare, bisogna scoraggiarli. Scoraggiarli con assiduità, metodo e perseveranza. Indurli a giocare con altri giocattoli».

*Era una battuta mediocre. Spieghiamola. I cineamatori sono in genere studenti, professionisti o impiegati di un certo livello, benestanti, inseriti in un particolare settore della società italana (media e alta borghesia; vi sono anche industriali nel gruppo) e inconsapevolmente succubi delle idee e delle morali che circolano entro quei settori. Qui regna il concetto dell'*hobby *come svago irresponsabile, come sollievo ai guai quotidiani; del divertimento come rifiuto di pensare; della realtà come fastidiosa; della cultura come ornamento snobistico, da salotto. Amano Antonioni — i contatti con il cinema professionale — perché è di moda. Forse leggono Joyce, per la stessa ragione. Quali direttive seguono? Nessuna, sembra, a ragion veduta (la federazione li lascia liberi di muoversi come vogliono). In effetti accettano le regole dello spicchio di società che è il loro. Detto questo, nulla ci impedisce — e scusate la contraddizione apparente — di aggiungere che sono molto simpatici. Che vorremmo averli fra i nostri amici.*

Perché in loro tutto si svolge alla luce del sole, in perfetta ingenuità, in buona fede, allo stato puro. Non hanno interessi da difendere o magagne da nascondere: sono puliti. Per questo, sono — soprattutto e se è lecito parlare così — «trattabili». Non coltivando prevenzioni ma solo miti al livello inconscio (tradizioni, idee ricevute, abitudini di vita) sono in potenza straordinariamente aperti al dialogo, anche se non lo sanno. Per questo, ancora, sarebbe assurdo abbandonarli, bruciarli nel falò del dilettantismo. Autori come Luigi Nucci fiorentino (regista di Un atto d'amore*), Uberti e Martini milanesi* (Giallo club), *D'Adamo anconitano* (Il carabiniere), *Giovannoni, Griva e Parmigiani spezzini* (Nicolino), *Lorenzo Tarabella di Pietrasanta* (I cavatori), *Rizzotti milanese* (Caldo), *Tomasoni padovano* (Solitudine), *Vannucci e Buttafuoco fiorentini (*Solitudine, *un'altra), Romanello e Berruti savonesi* (La telefonata) *vanno seguiti e studiati con attenzione. Qualcosa potrebbe nascere da loro. Oggi, se uno non ragiona come abbiamo fatto qui, li prende e li brucia senza rimpianti. Ma fa male.*

Questo, anche perché esiste la minoranza, la quale — pur prevenendo dagli stessi ambienti della maggioranza — mostra un amore più autentico per la cultura. E' quindi più avvertita, più lucida. In questa schiera troviamo autori come gli avellinesi Gorruso e Corrado (Pellegrinaggio), *il padovano Renzoni* (Paura), *il sassarese Scanu* (Roccadoria), *la milanese Liliana Amadei* (Il silenzio del mare), *tutta gente che rifiuta l'idea dell'*hobby *come vacanza della ragione, e tenta di trasformare il cineamatorismo italiano in una attività degna di impegno civile e culturale. La minoranza ha capito, perché si è posta il problema. Un giorno potrà anche comporre opere di qualche valore. La maggioranza non ha ancora capito, perché nessuno l'ha costretta a riflettere. Ma può riflettere benissimo, purché metta a profitto la propria ingenuità, la propria «disponibilità». Prima di chiudere i battenti, ripetiamo, e prima di accendere il falò, vale la pena di incitare i cineamatori ad approfittare — se non altro — della libertà che posseggono.*

Fernaldo Di Giammatteo

Innocenza e inquietudine nel giovane cinema polacco

Sono trascorsi appena quattro o cinque anni da quando incominciammo a rinvenire nel cinema polacco, tra le pieghe delle prime realizzazioni di Andrzej Wajda, di Jerzy Kawalerowicz e di Andrzej Munk, le prime avvisaglie di un proposito di rottura con i rigidi canoni di quel « realismo socialista » di marca sovietica che dalla fine della guerra in poi aveva improntato di sé tutta la produzione delle piccole cinematografie dell'Est europeo. Da allora, tale proposito, lungi dal rimanere un fenomeno isolato, un'aspirazione e una prerogativa di qualche trentenne, si è vieppiù coltivato, tanto da allargare la sua sfera d'influenza agli stessi registi della vecchia generazione, quale, per tutti, l'Aleksander Ford di Osmy dzien tygodnia *(t.l. L'ottavo giorno della settimana, 1957). Oggi, dunque, si può agevolmente affermare, non tanto che tutto il cinema polacco abbia assunto caratteristiche precise e facilmente definibili, quanto che esso è animato da un medesimo spirito di ricerca, da un medesimo anelito di rinnovamento, che ha proporzioni ben differenti da quelle — poniamo — del cinema cecoslovacco, il quale, nei tentativo di ricercare una propria autonomia, non trova di meglio, nella maggioranza dei casi, che ripiegare, per amore di tradizione nazionale, sui vecchi schemi del naturalismo letterario.*

Ben differenti — dicevamo — sono le aspirazioni della giovane cinematografia polacca, la quale, se ha le carte in regola per suscitare molta della nostra simpatia, non lo deve al fatto che tutto ad un tratto abbia smesso di guardare all'Est per rivolgersi all'Ovest. Il che, d'altronde, non corrisponderebbe esattamente alla realtà delle cose. Prerogativa di tale cinematografia è piuttosto quella di rimanere radicata a precise istanze della realtà politica e sociale del paese e di saperla riguardare ed indagare senza false ipocrisie. Ciò che permette, al tempo stesso, ad ogni personalità di autore di esplicarsi e definirsi liberamente, al di fuori di schemi stilistici di tendenza comune, lasciando a ciascuna la possibilità di attingere, a sua preferenza, ad una componente etnica piuttosto che all'altra o di fonderle e confonderle secondo il proprio temperamento.

Di una cinematografia che assomma in sé tanti fervori hanno offerto la possibilità di riparlare le proiezioni della « Settimana del film polacco », recentemente organizzata a Roma su iniziativa della « Unitalia Film » in collaborazione con la « Film Polski » di Varsavia. Va detto subito che non tutti i sei film che hanno costituito il programma della Settimana rappresentavano delle novità per gli studiosi di cinema. Di ben quattro di essi — Zezowate szczescie *(t.l. Fortuna da vendere) di Andrzej Munk,* Powrot *(t.l. Il ritorno) di Jerzy Passendorfer,* Odwiedziny prezydenta *(t.l. Le visite del presidente) di Jan Batory,* Dzis w nocy umrze miasto *(t.l. La città morirà questa notte) di Jan Rybkowski — altri hanno già trattato sulle pagine di questa rivista in occasione della loro presentazione ai maggiori festival internazionali degli ultimi due anni* (1). *Di conseguenza, a noi rimane il compito di accennare, par-*

(1) Vedere, per *Zezowate szczescie,* giudizio di Ernesto G. Laura e dati nel n. 5-6, maggio-giugno 1960, pagg. 32 e 41 (Cannes 1960); per *Powrot,* giudizio di Giulio Cesare Castello e dati nel n. 2-3, febbraio-marzo 1961, pagg. 47 e 63 (Mar del Plata 1961); per

ticolarmente, soltanto a Niewinni czarodzieje *(già annunciato anche in edizione italiana con il titolo* Ingenui perversi*) di Andrzej Wajda e a* Ludzie z pociagu *(t.l. Terrore in treno) di Kazimierz Kutz; e di trarre qualche considerazione dai suggerimenti che complessivamente i sei film hanno potuto fornire sull'attuale andamento della cinematografia polacca.*

Niewinni czarodzieje (2), *di produzione antecedente all'ultimo film di Wajda,* Samson, *apparso a Venezia l'estate scorsa, si distingue abbastanza nettamente sia da questa sia dalle altre realizzazioni dello stesso regista che già conosciamo —* Kanal *(I dannati di Varsavia, 1957) e* Popiol i diament *(Cenere e diamanti, 1959) — nelle quali erano affrontati temi della Resistenza, o ad essa comunque collegati, centrati sempre su personaggi colti nelle situazioni più disparate, senza via d'uscita. Il film che abbiamo visto nel corso della Settimana è, viceversa, ambientato nell'epoca attuale e riguarda un giovane medico, che affoga nell'alcool e nella passione per il jazz la noia e l'inquietudine da cui è oppresso, ed una strana ragazza, che non si saprà mai esattamente se sia più ingenua che scaltra. I due s'incontrano in un ritrovo notturno di tipo esistenzialista e trascorrono insieme, a casa del medico, una notte intera ironizzando su loro stessi e facendo a gara a chi recita meglio la commedia del cinismo. All'alba la ragazza si eclissa improvvisamente, e soltanto allora il giovane si avvede di essersene innamorato e di essersi lasciata sfuggire l'unica occasione di sincerità nella sua vita. Prende, dunque, a ricercarla affannosamente; ma, allorché la ritroverà (sarà lei stessa a ritornare da lui), non potrà fare a meno di ripiegare nella sua caparbia freddezza e di giudicare debolezza la sincerità, col risultato di lasciar naufragare definitivamente le prospettive di quell'incontro. A differenza degli altri film di Wajda, questo è raccontato in maniera del tutto impersonale, anonima, addirittura esangue; ma non può lasciare indifferenti il suo contenuto, che rimanda alle realizzazioni di un certo giovane cinema occidentale, e francese in particolare. E' per lo meno sorprendente, non tanto che i giovani presi a campione dal regista polacco si abbandonino al jazz e alla vita notturna e non si preoccupino minimamente dei problemi ecoomici e politici del loro paese, quanto che essi siano sconvolti da una profonda crisi a tal punto da dichiarare esplicitamente che « la vita non ha alcun senso; e se pure lo avesse, l'uomo è incapace di trovarlo ». In definitiva, si può concludere che anche l'infelice protagonista di* Niewinni czarodzieje, *come tutti gli altri eroi di Wajda, è un combattente altrettanto rassegnato di una battaglia perduta in partenza.*

Mentre non possiamo disconoscere al film di Wajda, pure col suo stile dimesso, una dose notevole di sincerità e di impegno nel delineare i suoi giovani personaggi con spirito abbastanza nuovo e attuale, col film di Kutz Ludzie

---

Odwiedziny prezydenta, giudizio di Guido Cincotti e dati nel n. 7-8, luglio-agosto 1961, per *Dzis w nocy umrze miasto,* giudizio di Franco Calderoni nel n. 7-8, luglio-agosto 1961, pag. 130 (Mosca 1961), e dati nel n. 9, settembre 1961, pag. 55 (Informativa Mostra di Venezia 1961).

(2) r.: Andrzej Wajda - s. e sc.: Jerzy Andrzejewski e Jerzy Skolimowski - f.: Krzysztof Winiewicz - int.: Tadeusz Lomnicki, Krystyna Stypulkowska, Zbigniew Cybulski, Wanda Koczeska, Teresa Szmigielowna - p.: « Kadr », 1960.

z pociagu (3) *si ricade nel manierismo più stantio e in un'accozzaglia di figure stereotipate. Qui, il tema è ancora quello della guerra e degli anni tristi dell'occupazione nazista: in una stazioncina isolata nella campagna un gruppo disparato di personaggi della più diversa provenienza è costretto a sostare in attesa di un treno, e per buona metà del racconto il regista si attarda nel tentativo di delinearne le differenti psicologie. Ma l'analisi rimane sempre in superficie, fatta eccezione per una bambina ebrea e segnatamente per la sequenza in cui la si vede muovere alcuni passi di danza rincattucciata in un angolino, ciò che suggerisce con bella immediatezza il senso della sua innocente esistenza, che non ha conosciuto altro che nascondigli e paure. Infine, piomba su quella gente una schiera di tedeschi inferociti che, a causa di un equivoco che più oltre si appianerà, minaccia una sanguinosa rappresaglia. Soltanto nei cinque minuti di terrore che seguono, durante i quali — non si sa bene perché — lo slancio umanitario di alcune losche figure e di un semplice giovinetto viene contrapposto alla pavidità di un partigiano. Il film riesce a sollevarsi di tono nei limiti consentiti da una più vibrante tessitura di immagni favorita da un contesto più naturalmente drammatico.*

Il film di Kutz, tutto sommato, è il meno indicativo degli aneliti più vivi ed attuali del giovane cinema polacco, il più evasivo e distaccato da un nuovo fervore di idee suscitato da una più genuina analisi della realtà del paese e dei problemi della coscienza individuale. Ciò che viceversa, in maniera più o meno differenti, e più o meno manifeste, è presente negli altri cinque film della rassegna. Oltre che al disperato raccontino di Wajda, basterebbe ripensare alla satira malinconicamente espressa da Munk in Zezowate szczescie, *il cui candido eroe, non riuscendo a mettersi al passo con il mondo e con gli uomini che lo contornano, passa da illusioni a delusioni e finisce col dichiarare che soltanto in prigione egli riesce a sentirsi «un uomo come gli altri». C'è poi una scena in questo film — quella del processo fatto al nostro eroe dai dirigenti dell'ufficio di propaganda in cui lavorava, durante il quale egli si costruisce a propria insaputa le prove che gli varranno la condanna — che rimanda abbastanza esplicitamente a tutta una serie di altri e ben noti processi. Da un nero pessimismo nei confronti di ciò in cui un tempo si era entusiasticamente creduto sono poi agitate le immagini del* Powrot *di Passendorfer. L'eroe della Resistenza che torna a Varsavia dopo quindici anni di permanenza a Parigi per rivedere la città per la cui libertà ha combattuto e i vecchi compagni di lotta, trova tutto mutato: le macerie della guerra sono state rimpiazzate da nuovi edifici; ma, al tempo stesso, del suo ex comandante non è rimasto che un vecchio rimbambito ed una giovane ex partigiana che egli aveva amato si rifiuta persino di rivederlo per timore che le turbi la tranquillità familiare che si è conquistata; a ricordo dell'insurrezione non è rimasto che un mausoleo, la cui fiamma al nostro disincantato eroe servirà semplicemente per accendersi una sigaretta. Tutto ciò sarebbe per lo meno sconcertante se non fosse anche pregno di amarezza e, oseremmo dire, di disperazione.*

---

(3) r.: Kazimierz Kutz - s. e sc.: Marian Brandys e Ludwika Woznicka - int.: Jerzy Block, Wojciech Damiecki, Malgorzata Dziedzic, Danuta Szaflarska, Andrzej May, Janina Traczykowna, Aleksander Fogiel - p.: « Kadr », 1961.

Di fronte a tanto frequenti aperture problematiche, di fronte a tanta volontà di approfondimento di una situazione sociale, non si può fare a meno di attribuire persino ad un film dalle apparenze tanto innocenti quale risulterebbe Odwiedziny prezydenta *di Batory significati ben diversamente polemici al confronto di quelli da esso più chiaramente affacciati (il problema del divorzio e delle sue perniciose conseguenze sui bambini). Di fronte alla solitudine del piccolo protagonista, soprattutto di fronte all'ultima immagine del film nella quale Pacek, nel buio della sua cameretta, invoca per l'ennesima volta il suo fantomatico amico «presidente» che la realtà si ostina a non concedergli, non si può fare a meno di pensare all'incomprensione delle vecchie per le nuove generazioni, all'impossibilità di comunicare da parte di quest'ultime e di essere almeno un po' assecondate nelle loro naturali aspirazioni.*

Se tali e tanti sono i fermenti che agitano il giovane cinema polacco, volentieri possiamo sorvolare sulle frequenti ingenuità in cui si lasciano cadere i suoi autori — sul loro disordinato impegno stilistico che impedisce al racconto cinematografico di concretarsi in un più logico sviluppo narrativo e sui loro cedimenti improvvisi a considerazioni ovvie o di dubbio interesse — per mirare soltanto alle sue indubitabili esigenze di sincerità, per quanto tormentata o semplcemente ambiziosa essa possa essere.

LEONARDO AUTERA

I documentari

Il « New American Cinema » a Bergamo

La vita pubblica del documentario in Italia, è noto, è fatta di poche occasioni. Più o meno note sono anche le singolari e particolari circostanze per cui tale genere vegeti da sempre in un continuo ostracismo anche se la sua vitalità culturale sia spesso di prim'ordine e se a tale tipo di cinema si rivolgano con dedizione e fiducia, forze ed individualità comunque impegnate nel campo della cultura.

Nel deserto panorama di tali occasioni, accanto alla rassegna veneziana di luglio, si è affiancata da alcuni anni, con serietà di intenti ed apprezzabili risultati, una speciale manifestazione che si tiene in settembre a Bergamo, il Gran Premio Bergamo, internazionale del film d'arte e sull'arte.

Quest'anno si è giunti alla quarta edizione e per una rassegna che aveva offerto in passato spunti e motivi di tutto interesse si trattava solo di confermare i buoni risultati degli anni precedenti. Anche se la selezione delle opere in concorso è stata curata e severa — sui 174 film presentati da 28 nazioni, la commissione di selezione ha scelto 52 film rappresentanti 18 nazioni — la mostra bergamasca ha quest'anno segnato il passo. Nelle edizioni passate, pur nella spesso frettolosa suddivisione delle opere in concorso, era stato facile, per la presenza di valori notevoli e diversi, trovare il segno, la direzione di un genere cinematografico che in altri paesi ha ben altri riconoscimenti: era stata l'occasione utile e preziosa per conoscere tendenze ed autori lontani e spesso ignorati. E' indiscutibile ad esempio l'importanza che le due più recenti edizioni della manifestazione avevano avuto per la conoscenza in Italia del cinema di animazione jugoslavo e del documentario cecoslovacco.

Quest'anno in partenza la rassegna offriva la possibilità di visionare una selezione del « New American Cinema », presentazione quanto mai tempestiva e puntuale. Tale produzione indipendente americana infatti solo da alcuni mesi ha avuto occasione di giungere al pubblico italiano attraverso notizie sulla stampa, anche non specializzata, e soprattutto nell'occasione spoletina del Festival dei due mondi.

Era allora quella del nuovo cinema americano, l'occasione, la molla del 4° Gran Premio Bergamo.

In partenza dunque curiosità ed interesse attendevano i film della nuova corrente, i cui indirizzi sono ormai noti e discussi anche in Europa dopo la costituzione ufficiale del gruppo avvenuta or è un anno a New York. L'occasione è in parte sfumata perché molti dei film presenti a Spoleto in luglio avevano nel frattempo

rivarcato l'Atlantico ed a Bergamo erano rimaste poche cose o, meglio, poche cose interessanti. Tutto ciò è andato anche a scapito della operazione europea che il « New American Cinema Group » va conducendo da qualche mese. Tale operazione mira — attraverso la presentazione, la discussione, il confronto delle opere — al consenso del pubblico e della critica internazionale, base e presupposto necessario perché in America il complesso delle nuove opere riesca ad uscire fuori dai piccoli circuiti indipendenti e delle « Art Houses » per inserirsi nella più vasta distribuzione nazionale, feudo tuttora incontrastato dei prodotti hollywoodiani.

Il pubblico che affolla la rassegna bergamasca, con sempre maggiori esigenze, ed in particolare la stampa specializzata attendevano opere di qualità e soprattutto rappresentative. Ma il primo appunto che si possa fare alla selezione americana è proprio quello di non essere sufficientemente rappresentativa del fenomeno d'oltre Atlantico. E' noto infatti che da anni in America si vanno producendo, pur tra le difficoltà del caso, film indipendenti e che solo da un anno il fenomeno, arricchitosi di nuovi motivi e consolidatosi nei risultati, ha avuto una consacrazione ed una definizione; da quando cioè, parallelamente alla sempre più significativa presenza di New York nel giuoco cinematografico, si sono realizzate le condizioni perché i giovani registi newyorkesi possano agire in una situazione produttiva diversa da quella che regola e condiziona il cinema industriale tradizionale. Naturalmente i sintomi della libertà e della indipendenza hanno anche dato la stura alle velleità più riposte sicché, accanto ad opere impegnate e coerenti ideologicamente e stilisticamente, si vadano ormai allineando film mediocri e confusi — a Bergamo ne abbiamo visti alcuni — e più spesso opere quasi amatoriali nelle quali lo spregio programmatico delle elementari regole grammaticali e sintattiche, che dovrebbero nelle intenzioni essere espressione di sufficienza e di forza, tradisce chiaramente i pericolosi limiti ideologici e tecnici di molti giovani autori.

In particolare quello che si è visto a Bergamo non giustificherebbe la necessità di riguardare la produzione newyorkese fuori dagli schemi di un puro sperimentalismo o di un avanguardismo anacronistico. Quello che ci si attendeva era invece la possibilità, ad esempio, di raffrontare il nuovo cinema americano ed i precedenti esperimenti inglesi del free cinema o della nouvelle vague francese, di un chiarimento sulle posizioni del nuovo cinema americano, di valutare la effettiva portata del tentativo di rinnovare gli schemi frusti ed esausti della produzione industriale, le possibilità che il tentativo dei giovani newyorkesi per un cinema d'autore ha in concreto di rompere l'isolamento col pubblico, di affrontare la concorrenza della vecchia Hollywood.

Ma a Bergamo sono mancate le opere più significative. Assenti i nomi di Rogosin, Cassevetes, Meyers, Clarke, Engel abbiamo registrato la presentazione in pieno assetto di autori per lo più secondari con opere spesso inutili che ripetono esperienze condannate da trent'anni ed ormai oggi intollerabili. La scelta dei testi non è stata dunque felice. Robert Frank, ad esempio, era presente con il mediocre *The Sin of Jesus* mentre più opportuna sarebbe stata la scelta di *Pull My Daisy*. D'altronde non poca confusione ha generato nel pubblico la presentazione del

gruppo di opere americane senza un necessario corredo di informazione. Chi sono questi autori? Cosa è esattamente questo nuovo cinema americano? E perché è nuovo se ripropone cose vecchie di trent'anni? E' forse un cinema per iniziati? Si tratta di un esperimento senza seguito o dei prodromi di una nuova corrente? Sono questi i più elementari e naturali quesiti ai quali non è stata data risposta.

La presenza delle opere della corrente newyorkese ha avuto comunque la sua consacrazione nel deliberato della giuria. Così il cospicuo ed ambito Premio Bergamo, che è oggi il più remunerativo riconoscimento tra tutti quelli assegnati in Italia da mostre e rassegne cinematografiche, è toccato all'americano *Time of the Heathen* di Peter Kass. Il premio è assegnato tra tutte le opere in concorso al di fuori delle limitazioni di categoria; il film americano era stato comunque inserito nella più generica sezione « film televisivi d'arte ».

Il paganesimo del titolo è l'odio che dopo la guerra persiste ancora tra gli uomini, è l'intolleranza che porta a riproporre la guerra e la distruzione. Un film a tesi, dunque. Una tesi spesso « urlata », come per tema che non sia chiaro ciò che si dice, spesso tirata un po' per i capelli (vedi la schematicità dei personaggi e la scoperta simbologia delle situazioni). Tuttavia *Time of the Heathen* è opera degna di attenzione sia per essere un esempio quasi tipico del nuovo cinema americano — assenza di divi, semplicità dei mezzi usati, autenticità dei luoghi — sia per la nobiltà degli intenti che la anima. E' certo un film sincero, anche se le premesse iniziali finiscono spesso per corrompersi in certe convenzioni del racconto o nella confusa programmaticità di certe soluzioni. Si veda ad esempio la sequenza dell'incubo del protagonista, uno degli ex piloti americani di Hiroshima in crisi di coscienza, tutta effettata e violenta che, pur riuscendo in un certo modo nel suo intento, genera peraltro un certo squilibrio nel tono del racconto.

L'autore riesce tuttavia a trasferire in un intreccio da giallo un clima sinceramente emotivo e drammatico tutto centrato com'è sui pericoli che si annidano da sempre nell'animo dell'uomo.

Un'opera dunque degna di interesse, pur con i limiti accennati, e certo rappresentativa della corrente cui appartiene. Meritata l'assegnazione di un riconoscimento, una medaglia d'oro, al film di John Karty *The Language of Faces* prodotto dall'American Friends Service Committee. Il tema è la protesta dell'uomo di oggi contro un eventuale nuovo conflitto mondiale. Nel caso specifico viene mostrata la singolare manifestazione di una pacifica setta di quaccheri americani contro i pericoli della guerra. La rappresentazione dell'avvenimento, realizzata secondo i criteri di un vero e proprio reportage, è sottolineata da una sequenza finale di chiusa e sommessa drammaticità. La posizione dell'autore è tutta calata in una sofferta teoria di volti chiusi in un sentimento che unisce lo stupore attonito e l'orgoglio dell'uomo contro la guerra.

Nella sezione « film sull'architettura », poverissima di concorrenti, è stato premiato un notevole documentario di Carlo Ludovico Ragghianti, *Terre alte di Toscana*. Si tratta di un singolare lavoro nel quale il paesaggio toscano viene riproposto in una presentazione inconsueta ma senz'altro efficace e di sicuro effetto didattico. Le riprese — eccellente la fotografia di Carlo Ventimiglia — sono state tutte rea-

lizzate da bordo di un elicottero. In tal modo è stato possibile rappresentare in una precisa vivisezione, che non trascura nessuno degli elementi paesaggistici, lo spirito urbanistico delle città medioevali. Ne risulta un'opera che ha pregi spettacolari di immediata assimilazione e nel contempo offre finalmente una versione « scientifica » del documentario di paesaggio.

Nella categoria « film sull'arte contemporanea », che è una delle componenti più interessanti della rassegna bergamasca, si è verificato un « ex aequo » tra *Testimonianze di Guttuso* di Libero Bizzarri e *Mazzacurati* di Michele Parrella. Si tratta di due opere monografiche molto curate e documentate che hanno meritato l'ambìto riconoscimento.

Nel film di Bizzarri viene rappresentato il mondo pittorico di Guttuso nel suo continuo riferirsi alla realtà ed all'arte contemporanea. L'opera è anche utile informazione sulla più recente attività dell'artista. In una rassegna esauriente e sempre condotta con rigoroso spirito critico viene rappresentata via via tutta la produzione di Guttuso fino alle sanguigne e modernissime illustrazioni approntate per una nuova edizione della « Divina Commedia », impresa questa nella quale la attualizzazione dei contenuti, pure rigorosa e personale, non sembra tradire lo spirito primo dell'opera dantesca.

Michele Parrella ha, dal canto suo, presentato in una visione esauriente e sintetica la formazione di uomo e di artista di Mazzacurati. Le vicende storiche e politiche degli ultimi trent'anni, presentate attraverso una eccellente utilizzazione di materiale di repertorio perfettamente fuso con il resto dell'opera, sono il pungolo, lo stimolo acuto ed esaltante per l'artista giovane e sensibile. Parrella ha impresso a tutta l'opera un andamento coerente e sintetico riuscendo a dare con precisa puntualità l'immagine di un artista che vive nel suo tempo e del suo tempo.

Per i « film televisivi delle arti », categoria troppo generica e sulla cui necessità non tutti i pareri sono concordi, è stato premiato *Giappone, arte e dramma* dell'inglese Hugh Gibb, presentato dal Borneo Britannico, opera i cui risultati non vanno al di là della pura informazione sulle forme dello spettacolo in Giappone. Si tratta comunque di un documentario corretto e preciso che mostra l'evoluzione storica della danza e del dramma dalle antiche forme della danza del santuario, al Kagura, al teatro dei burattini, al classico Noh, al teatro Kabuki. Interessante in questa ultima fase, la preparazione del trucco e dei costumi che precede la rappresentazione.

Un ambìto premio spettava al vincitore nella categoria « film di animazione », sezione ormai tradizionalmente ricca di valori e che nelle passate edizioni aveva riservato al pubblico gradite sorprese (Vatroslav Mimica, Bretislav Pojar). Anche qui si è verificato un ex aequo. Tra tutta la concorrenza qualitativa e ricca di opere di diversi paesi, la giuria ha preferito *L'ultimo pedone* degli italiani Zac e Grisanti e *Mankinda* dell'americano Stanley Vanderbeeck. Tale decisione ha suscitato vive perplessità sia per l'ex aequo, evidente conseguenza di una discutibile necessità distributiva, sia per la presenza nella stessa selezione americana di opere ben più meritevoli di quella premiata. Basti pensare a *The Interview* ed a *The Maze.*

Mankinda è infatti opera confusa sul piano tecnico ed ideologico, inutile per la ripetizione di schemi e soluzioni vecchie di trent'anni e la cui presenza alla rassegna bargamasca avrebbe do-

vuto essere riguardata unicamente sotto il profilo di una necessaria documentazione su certi autori newyorkesi apparentati solo per comoda confusione ai registi più rappresentativi del nuovo cinema americano.

Il film italiano di Zac e Grisanti ha invece essenza e caratteristiche di cinema di animazione anche se lascia non poche perplessità sul gusto di alcune trovate e su certi particolari tecnici. Il tema, espresso dal titolo, è quello della motorizzazione generale, continua ed incessante, e del conseguente rarefarsi dell'umanità che usa ancora i piedi come mezzo di locomozione. Il lavoro è ricco di tutte le trovate, anche le più ovvie, sulla problematicità del traffico odierno, sulle astrusità della segnaletica stradale ecc. Non manca tuttavia una parte decisamente più viva e convincente: la sequenza del sogno dell'ultimo negletto pedone. Qui l'inventiva e la tecnica si fondono con apprezzabili risultati di dinamica e di animazione. Ed è la parte migliore del lavoro. Si tratta comunque di impegno minore, inferiore quindi a quello di *Welcome to Rome* degli stessi autori, vincitrice lo scorso anno a Bergamo, opera questa più viva nel gusto e nella fantasia di quella presentata quest'anno.

L'elenco dei premiati si chiude con il film belga *Béjart* di François Weyergans. Si tratta di un modesto documentario sui metodi di insegnamento della danza da parte del coreografo Maurice Béjart. Forse ancor più della premiazione di questa opera sbiadita ed insufficiente sarebbe da giustificare la sua presenza nella rassegna. La categoria « film didattico sull'arte » nella quale figura il film era la più povera di qualità; unico titolo di rilievo era *Fantasia di Botticelli,* critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti ma evidentemente il criterio distributivo è intervenuto anche in questa occasione impedendo che un autore fosse premiato due volte.

Considerata nel suo insieme e fuori dai limiti categorici, la partecipazione dei film, in e fuori concorso, allineava altri titoli interessanti, alcuni dei quali già molto noti; vedi ad esempio *Monsieur Tete* di Lenica e Gruel — commento di Ionesco — che, già presente a Tours nel 1959 ed ad Oberhausen quest'anno, era comunque in concorso ed avrebbe potuto figurare tra i premiati.

L'Italia presentava accanto al modesto *Pescatori di sabbia* di Giulio Petroni, opere più interessanti come *La terra che non ride* di Giuseppe Fina dedicato ad un poeta contadino sardo, o *Grazia e numeri* di Luigi Di Gianni, inchiesta sulle superstizioni e sui singolari costumi legati a Napoli al giuoco del lotto. Quest'opera non manca di interesse anche se Di Gianni non si allontana molto dalla impostazione dei suoi precedenti noti documentari etnografici realizzati nel Sud d'Italia mentre ora la materia avrebbe forse richiesto una più vivace documentazione.

Altri lavori di interesse erano *Nebbia e sogni* di Pier Paolo Ruggerini, efficace ritratto di un pittore autodidatta e dell'ambiente in cui vive, la bassa padana, resi con partecipante e viva comprensione, ed *Inquietudine* di Mario Carbone, tentativo di rappresentare lo sbandamento e l'ansia dell'uomo moderno e le contraddizioni della società in cui l'uomo vive. A tale impegno Carbone, che è un eccellente operatore, si accosta con semplicità assoluta, direi con povertà, di mezzi realizzando un'opera i cui limiti sono quasi unicamente ed evidentissimamente nella necessità di te-

nersi su un basso costo produttivo. Tale situazione determina tuttavia anche alcuni dei lati più interessanti del documentario: la *verità* dei luoghi, degli ambienti.

Tra i numerosi film di animazione un cenno merita anzitutto *Il surrogato* dello jugoslavo Dusan Vukotic che ha guadagnato il diploma speciale della giuria. Si tratta di un filmetto divertente, ricco di trovate di effetto sicuro e di gusto indubbio; in sostanza una nuova testimonianza sulla apprezzata opera degli animatori di Zagabria.

Altri lavori di interesse erano i già citati *The Interview* di Ernest Pintoff e *The Maze* di Richard Preston. Il primo è la sintetica rappresentazione di un gustoso episodietto: l'intervista tra un compassato radiocronista ed un jazzman rivoluzionario e forse un pò beatnik, personaggio questo realizzato attraverso un pungente disegno che lo ripropone continuamente come una versione umanizzata del suo strumento, il sassofono. Il secondo, nella sua brevità, è una delle opere americane più interessanti viste a Bergamo. Il labirinto (the maze) è allusivamente la condanna dell'uomo moderno, chiuso nei tabù del conformismo, della politica, del sesso. Il susseguirsi senza posa di simboli e di immagini graffianti è come un vero e proprio nubifragio che si abbatta senza tregua su una umanità ormai incapace a difendersi.

Sempre tra i film di animazione, l'Ungheria ha presentato con successo *Ceruza es radir* di Gyula Moskàssy, gustosa parabola moderna su due oggetti complementari ed in continuo agonismo, la matita e la gomma.

Un certo interesse ha suscitato l'americano *Brodway Express* di Michael Blackwood, opera comunque ben conosciuta per essere stata presentata in Italia dalla televisione. E' uno studio di ambiente, nel vero senso del termine, sulla metropolitana di New York e sulla umanità che in ogni momento del giorno affolla questo mezzo di trasporto tipicamente moderno. Una versione sotterranea e forse inedita di New York, di una America disadorna e demitizzata, realisticamente scoperta da una fotografia impietosa; una descrizione minuta ed esauriente, ritmata su un montaggio efficace e sorretta da un funzionale commento sonoro.

Deludente *Sunday* di Dan Drasin, girato a passo ridotto e realizzato interamente nel Greenwich Village in occasione di una agitata manifestazione di protesta dei suoi caratteristici abitanti contro la disposizione del sindaco che vietava le chiassate domenicali. Il lavoro è una sorta di reportage in cui l'uso dei mezzi più fortunosi e lo spregio di ogni più elementare regola grammaticale appare deliberatamente protestatario. In sostanza il solito diniego assoluto della forma e la necessità di apparire singolari a tutti i costi, che sembra accomunare un po' tutti i giovani newyorkesi, qualsiasi sia il genere ed il tema trattato.

Un appunto negativo anche per *Journey Alone* di Michael e Philip Burton, che spreca la buona occasione del tema — una negra portoricana di New York, in preda a malore improvviso, cerca aiuto in una città che la ignora — in un racconto confuso ed affrettato.

Un rapido sguardo finale alle opere in concorso non può non rilevare la assoluta inutilità, diremmo la intollerabilità, di lavori come *Mesdames et Messieurs* di McLaren o di *La carrera* dell'argentino Martin Schor, ignobile ed insulso vaneggiamento onirico sen-

za alcuna attendibilità e la cui presenza in concorso resta del tutto inspiegabile.

Il bilancio di questa quarta edizione si chiude e passa agli atti non senza dunque qualche perplessità, non senza i dubbi che generano il semplice esame delle opere in concorso ed i deliberati della giuria. Mai come quest'anno sono apparse numerose e generiche le categorie nelle quali viene suddiviso il complesso dei film. E' questo un appunto che data sin da quando la rassegna di Bergamo ebbe vita e che oggi ha ormai l'urgenza di un vivo suggerimento. Una più organica definizione delle opere in concorso appare quanto mai opportuna anche se necessariamente questo potrà portare alla abolizione di qualche premio e quindi a ridurre il numero dei premiati. Perché allora, riducendo il numero delle sezioni, non introdurre nell'ambito di ogni categoria, un secondo premio in ordine di merito? Sarebbe un incentivo alla concorrenza ed alla qualità e non potrebbe che migliorare il livello qualitativo delle singole sezioni. Altro pericolo sempre incombente è quello delle genericità; della possibilità cioè di vedere in competizione opere estremamente eterogenee, ad esempio un lungometraggio a soggetto destinato ai circuiti commerciali accanto ad un lavoro sperimentale a passo ridotto.

Una rassegna documentaristica ha sempre una sua giustificata funzione ed una ragion d'essere, ma molte perplessità necessariamente finisce per suscitare una manifestazione come quella bergamasca che, nota e consacrata ormai come esposizione di documentari e di cortometraggi, sceglie per premiare, come è accaduto quest'anno, un lungometraggio a soggetto.

Sono gli appunti più diretti che si possano sollevare nei confronti di questa manifestazione, peraltro ricca di meriti e di motivi.

Per le prossime edizioni ci si dovrà guardare dalle confusioni programmatiche, dai pericoli della genericità. Ormai questa manifestazione, che Nino Zucchelli quattro anni orsono ideò e che da allora dirige con sincera passione, si è fatta adulta e matura perché non si debba rivedere qualcosa nella sua struttura, nei metodi di suddivisione del materiale in concorso, nei criteri che devono presiedere alla assegnazione dei premi.

Solo con ritocchi ed aggiornamenti, minimi ma indispensabili, il *Gran Premio Bergamo* potrà veramente assolvere a quei compiti culturali ed informativi che ormai unanimemente gli sono riconosciuti.

LUIGI DE SANTIS

* * *

Nel corso del 4º **Gran Premio Bergamo** ha avuto luogo sotto il patronato dell'UNESCO e con la collaborazione dell'Istituto Internazionale del Film d'arte e della Fédération Internationale du Film sur l'Art, una speciale **table ronde** sui problemi del film sull'arte.

Il dibattito introdotto dalle relazioni di Enrico Fulchignoni, di Henri Lamaitre e di Cesare Molinari è risultato vivace e proficuo.

All'incontro hanno preso parte:

per la Francia: Simone Gille Delafont e Marion Michel;

per il Belgio: Francis Bolen ed Emile Cantillon;

per l'Italia: Claudio Bertieri, P. Mario Casolaro S.J., Luigi de Santis. Valerio Mariani, Pasquale Rocchetti e Franco Vedovello;

per la Spagna: Carlos Fernandez Cuenca.

Mannheim compie dieci anni

Dieci anni or sono una città tedesca si accostava timidamente al cinema, al le sue opere e alle sue meraviglie. Non c'era niente che la destinasse a ciò: non offriva attrattive particolari per la gente di cinema, non c'era nessun teatro di posa nei paraggi, non era al centro di grandi vie di comunicazione, né presentava particolari tradizioni culturali o artistiche. Era una buona città commerciale, industriale e portuale di 300.000 abitanti e, sul piano economico, partecipava senza storia al « miracolo tedesco ».

A quell'epoca, la città di Mannheim era guidata da un borgomastro, il dott. Heimerich ,a cui stava a cuore la crescita culturale dei suoi amministrati; e pensò che il cinema poteva costituire un ottimo mezzo a tale scopo. Ne parlò ad uno dei suoi funzionari, il dott. Christophe Andritzky, e questi trovò consulenti ed esecutori (nella persona del giornalista « factotum » K.J. Fischer e di un esercente, il dott. Kunzig). Così nasceva nel 1952, con l'assistenza tecnica del circolo del cinema della città gemella Ludwigshafen, la « Mannheim Kultur und Dokumentarfilmwoche », con l'intento di offrire ad un pubblico misto di adulti e di studenti dei vari ordini di scuole l'occasione di « assorbire » in otto giorni il meglio del cinema mondiale in tutti i campi, eccetto quello del normale film a soggetto di lungometraggio.

Fin dall'anno successivo, e senza abbandonare il suo obiettivo d'origine, la « Settimana » di Mannheim manifestava l'ambizione di diventare il centro del « cinema periferico », attorno a cui far ruotare l'interesse di tutti i suoi teorici, tecnici, critici, registi: una manifestazione unica nel suo genere, ad alto livello internazionale che fosse insieme una tribuna, una Mostra ed una Borsa. Rapido ne fu lo sviluppo, immediata l'adesione degli stranieri. Mannheim, che aveva colmato una lacuna, conobbe, in qualche modo, ore di gloria. Naturalmente nacquero le imitazioni, perfino nella stessa Germania (a Oberhausen, nella Renania).

Poco dopo si aprì una crisi che si irrigidì l'anno dopo in una controversia pubblica tra Fischer, direttore della manifestazione, ed Andritzky, rappresentante del comune. Molteplici erano le origini della crisi, ma le cause immediate del contrasto andavano ricercate nella tendenza dell'eclettico Fischer ad essere « ospitale » nei confronti delle cinematografie dell'Europa Orientale e nella intransigenza del « politico » Andritzky, che non voleva procurare il minimo disagio a Bonn e pertanto accettava senza batter ciglio gli ostacoli frapposti dal Ministero degli Esteri alla partecipazione dei Paesi d'Oltre Cortina. K.J. Fischer se ne andò sbattendo la porta e si ritirò sull'Aventino, vale a dire nella sua villa, ad Heidelberg. A sostituirlo venne da Monaco Walter Tamon-Gros, che chiamò alla riscossa il dott. Eckhardt e la sua Federazione dei Cineclubs tedeschi.

La manifestazione di Mannheim, dopo tutto ciò, ha cambiato volto:

— Finora si chiamava « Settimana del film culturale e documentario ». Adesso è divenuta, più semplicemente e genericamente, « Settimana internazionale del film ».

— A fianco delle sezioni tradizionali (film documentari e culturali; film d'animazione; film industriali), ne ha introdotto un'altra, aperta al

« primo film a soggetto » dei documentaristi.

— Con la collaborazione della FIPRESCI (la Federazione internazionale della stampa cinematografica, presieduta dall'italiano Gadda Conti), ha organizzato una piccola rassegna dei cortometraggi premiati agli altri festival dell'anno, che concorrono qui al premio Simone Dubreuilh, che diventa, in certa misura, un « super-premio ».

— In margine al concorso vero e proprio, si proiettano film varî in una « sezione informativa ».

— Seguendo l'esempio di molti altri festival, Mannheim ha introdotto nei suoi programmi delle retrospettive, proiettando da un lato tutta l'opera di Ingmar Bergman, e dall'altro riesumando un vecchio film austriaco del 1925, *Der Rosenkavalier* (diretto da Robert Wiene, dall'operetta di Strauss, con Huguette Duflos e Jaque Catelain), rendendo omaggio, infine, alla memoria del regista polacco Andrzej Munk, proiettando poi *La kermesse hèroïque* (Kermesse eroica) di Jacques Feyder, ed altro ancora.

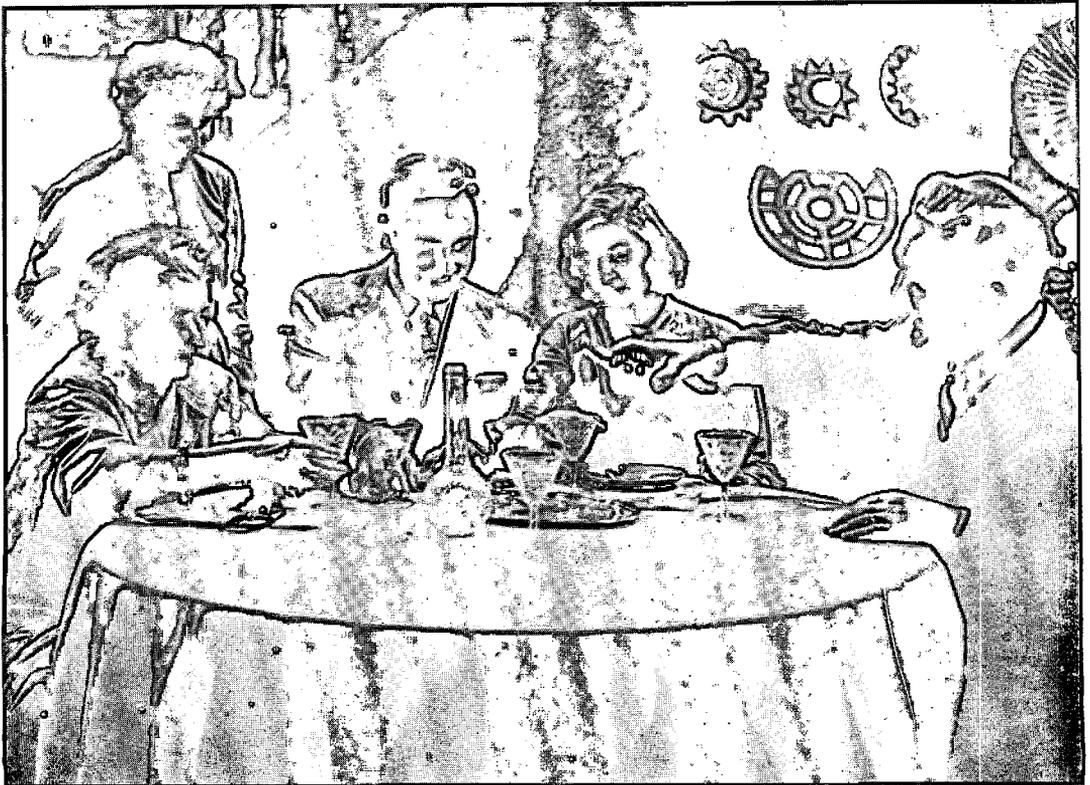
Che impressioni abbiamo riportato dalla città badese? Anzitutto, un'impressione di sovrabbondanza: sovrabbondanza ed impaccio dei programmi. La bulimia degli organizzatori, è proprio il caso di dire, non ha tralasciato nulla. Per cominciare, esperti di diversi paesi sono stati invitati a scambiare idee sull'inesauribile tema « Il cinema e i giovani »; Thorold Dickinson (Gran Bretagna) ha tenuto una relazione sulla missione dei circoli del cinema; Walter Panofsky (R.F.T.) ha esaminato l'influenza del documentario sul film a soggetto; Léon Bukowiecki (Polonia), infine, ha diffusamente risposto alla domanda: « Che cosa l'arte cinematografica americana ha portato allo spettatore e che cosa gli ha tolto? ». Inoltre si sono riunite la Confederazione internazionale dei cinema d'arte e « d' essai », la « Gilde » tedesca dei cinema d'arte, la Federazione tedesca dei circoli del cinema, la Federazione delle università popolari della Germania meridionale.

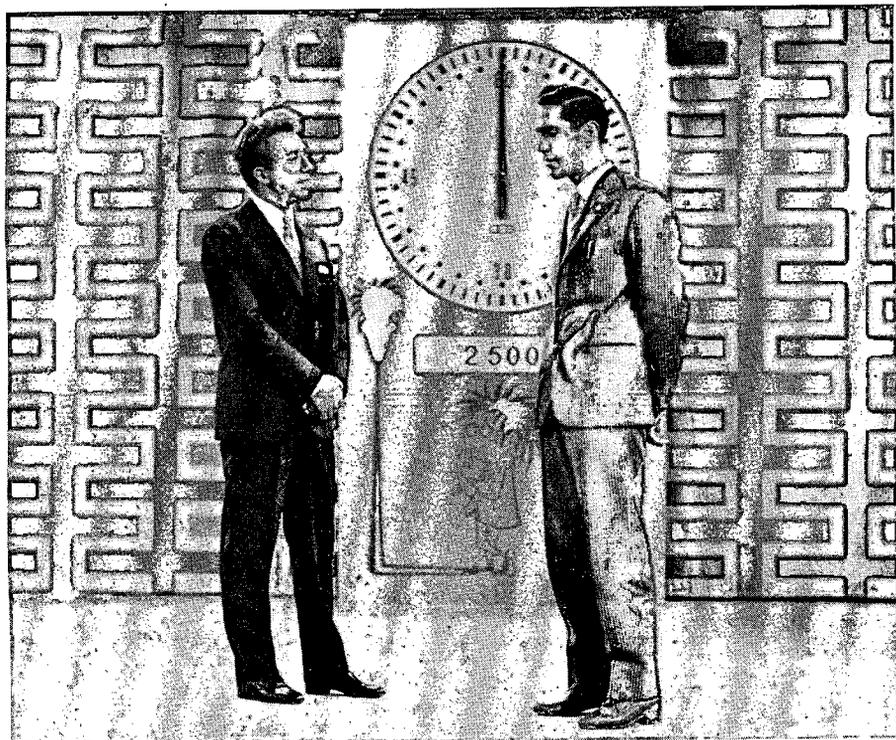
Se queste diverse attività hanno fatto affluire in gran numero a Mannheim dirigenti di circoli del cinema ed esperti di educazione degli adulti di ogni parte della Repubblica Federale Tedesca, se i teorici del cinema per la gioventù han costituito una folta e largamente internazionalizzata coorte, per contro il festival è stato molto meno frequentato degli anni scorsi dalla stampa, dai produttori e dai cineasti stranieri nonché dagli importatori e distributori tedeschi. Non è passata inosservata l'assenza totale, sia di visitatori che di film, della Germania orientale e dell'Unione Sovietica. La tensione per Berlino non è evidentemente estranea a questa duplice assenza. Per contro, è meno accettabile che il giornalista cecoslovacco che doveva far parte della giuria della FIPRESCI si sia visto rifiutare il « visto » di entrata.

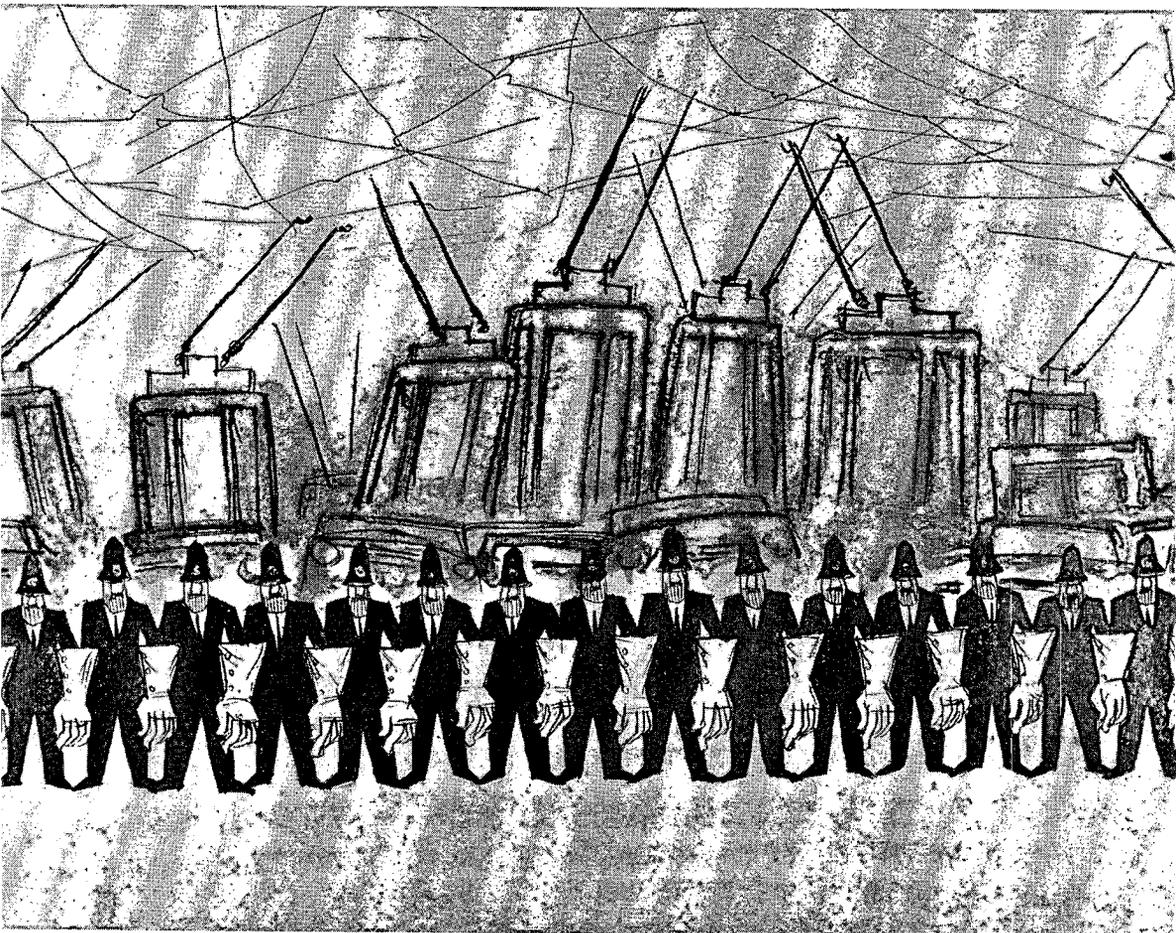
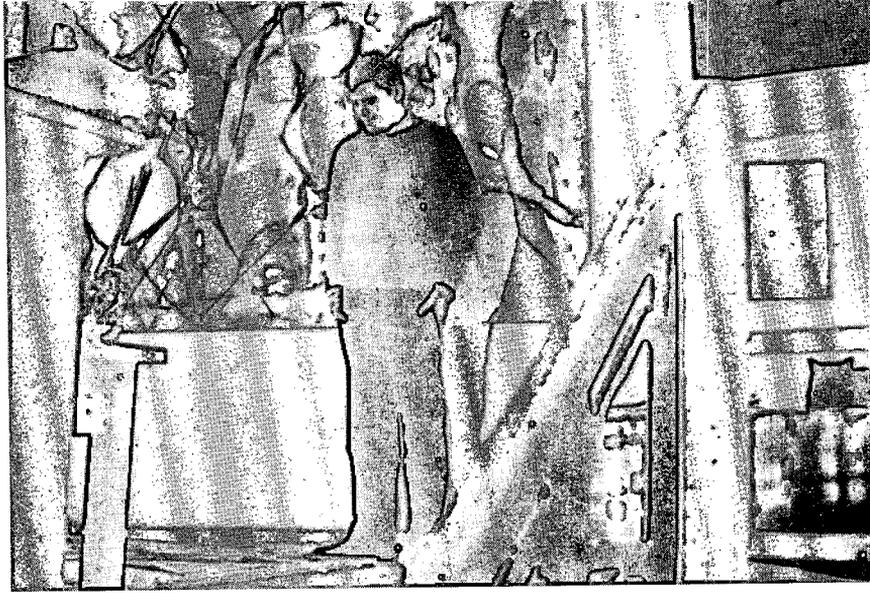
Per quanto riguarda il livello medio dei film in competizione, rileviamo che è stato molto dignitoso. Sarebbe ozioso voler esaminare se la commissione di selezione, rifiutando un film ed accettandone un altro, abbia commesso degli errori di valutazione. Nell'insieme, la cinquantina di film scelti erano degni di interesse. Chi gira da un festival all'altro potrà obiettare che non tutto era inedito, ed è vero. Piuttosto che cercare la novità ad ogni costo, Talmon-Gross pare si sia risolto a dar corpo al suo programma con film già rivelati negli altri festival nell'annata: Cannes, Berlino,

Verso un linguaggio televisivo

In Italia come negli Stati Uniti la diffusione della televisione fra il grande pubblico è stata incrementata dal successo di alcuni programmi a « quiz ». E' la formula di spettacolo più slegata dalle tradizioni del cinema e del teatro ed ha fornito lo spunto per alcune esperienze di linguaggio. (Mario Riva con una concorrente in una puntata di « Duecento al secondo », trasmessa da Cremona il 18 settembre 1955. Fu uno dei programmi di più marcata derivazione americana).

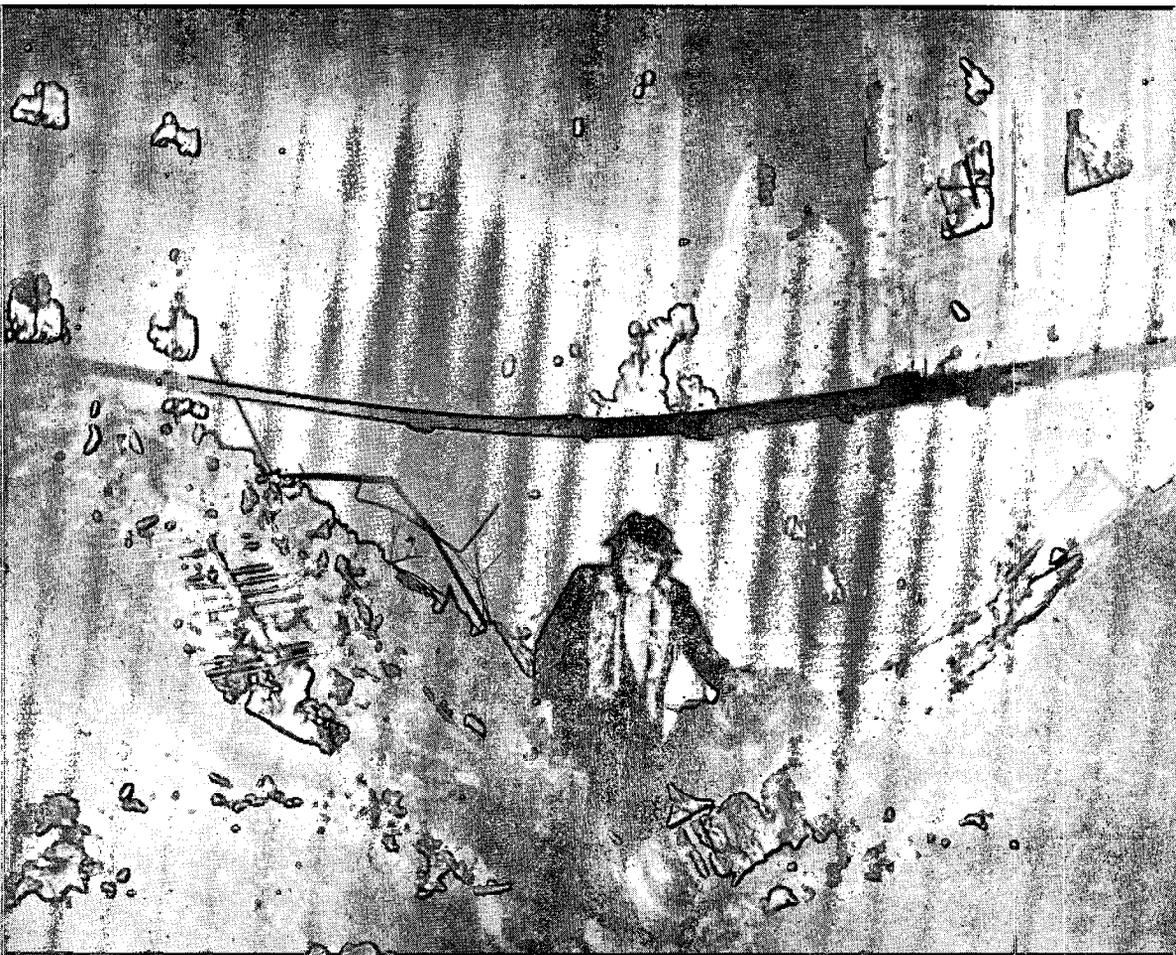
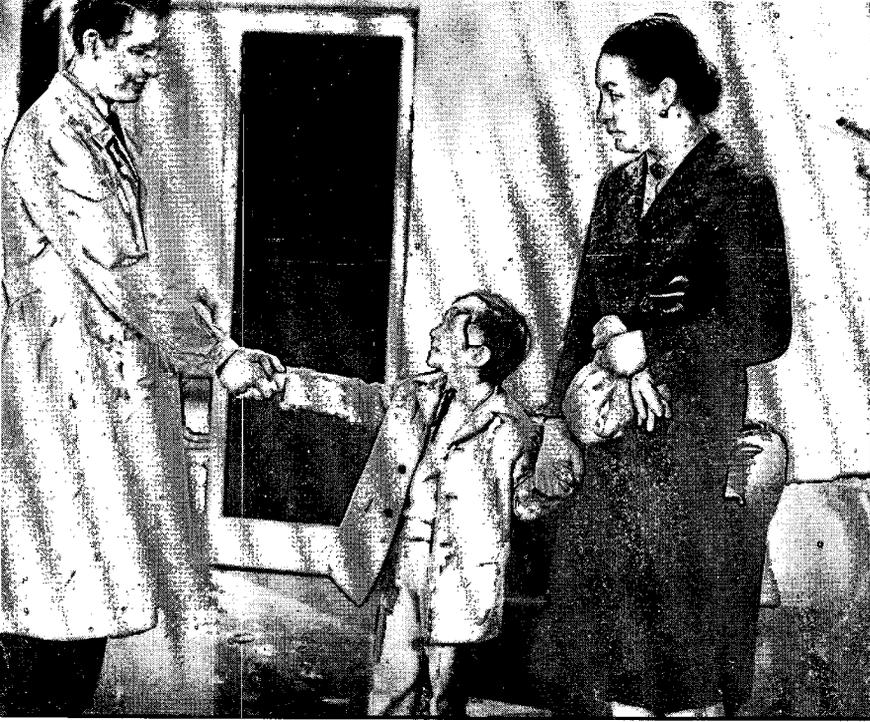
Nella prosa la tv italiana alterna riprese da teatri con realizzazioni originali. Una scena di « Rinaldo e Armida » di Jean Cocteau, dal Teatro di Villa Olmo a Como. (*Olga Villi ed Enrico Maria Salerno;* 9 *settembre* 1955).

Realizzazione originale in studio: « Gli alberi muoiono in piedi » di Alessandro Casona.
(*Emma Gramatica, Mercedes Brignone, Paolo Carlini, Valentina Fortunato, Nino Pavese*).

La prosa ed i « quiz », due generi fra i più seguiti dai telespettatori italiani. (*Sopra*) « Inquisizione » di Diego Fabbri, trasmessa dagli studi di Milano l'8 luglio 1955. (*Elena Zareschi, Salvo Randone; regia di Daniele D'Anza*) - (*Sotto*) Una puntata di « Lascia o raddoppia », la trasmissione che ha imposto la tv nel nostro Paese, inserendosi fra i più curiosi fenomeni di costume. (*Mike Bongiorno e un concorrente*).

Il balletto: un genere che sta ancora a mezzo fra teatro e tv. Da « Ultime avventure di Rosina », regia di Carla Ragionieri. (*Luciana Novaro e due ballerini; 27 giugno* 1956).

La caricatura a Bergamo

Benché con qualche lacuna, la selezione degli indipendenti americani ha dominato il Gran Premio Bergamo. Tra i cortometraggi d'arte o sull'arte, cui una volta era interamente dedicata la rassegna, è stato premiato *L'ultimo pedone* di Pino Zac e Miro Grisanti, dove il disegno animato, fuori da ogni convenzione, serve appieno la vena d'un giovane ma già affermato caricaturista: umorismo che diventa satira e perciò giudizio, espresso con un segno rapido e preciso.

Inquietudine, cortometraggio a soggetto dell'italiano Mario Carboni.

La terra che non ride, documentario sulla Sardegna dell'italiano Giuseppe Fina.

Un efficace primo piano di *The Language of Faces* dello statunitense John Karty, premio speciale della giuria.

Polonia: ricordo della tragedia

Il cinema polacco, nella « Settimana » tenutasi in Italia, si è mostrato fedele ai temi dell'inquietudine nel descrivere la vita contemporanea, e ad un ricordo del passato ancora avvolto in una luce di tragedia senza catarsi. Un'apocalittica inquadratura di *Dzis w nocy umrze miasto* (t.l. La città morrà questa notte) di Jan Rybkowski, su scenario dello scrittore Leon Kruczkowski. (*Beata Tyszkiewicz*).

(*Sopra*) *La visita del Presidente* di Jan Batory, altro film della « Settimana » polacca.
(*Sotto*) « Suspense » nel polacco *Terrore sul treno* di K. Kutz.

Spoleto, Venezia, Bergamo, Edimburgo, San Sebastiano, Cork... E' una formula pienamente difendibile dal momento che Mannheim considera come suo principale obiettivo informare il pubblico autoctono ed offrire alla produzione straniera uno « show-case », una vetrina d'esposizione in terra tedesca.

Il lettore troverà altrove l'elenco completo dei premiati di quest'anno; tralasciamo i laureati, già conosciuti, e diciamo qualcosa degli altri.

Il francese René Laloux s'è dedicato ad una curiosa esperienza. S'è rivolto ai pazienti d'una clinica psichiatrica ed ha loro proposto di elaborare tutti insieme una sceneggiatura e di accompagnarla poi con dei disegni in successione che illustrassero la storia. Poi ha preso i disegni, e, in « truca », li ha filmati. Non si tratta esattamente di disegni animati nel vero senso della parola, quanto piuttosto del procedimento usato (ed abusato) da certi realizzatori di film sull'arte. La storia è in forma di favola: c'era una volta un poveruomo che aveva mal di denti e se ne andò da un dentista. Ora, costui aveva l'abitudine di rubare i denti dei poveri per venderli ai ricchi. Ma una scimmia vegliava, ed era una scimmia dotata di poteri magici... Noi siamo incompetenti per giudicare l'interesse medico dell'esperimento; diremo soltanto che, sul piano estetico, il risultato è seducente. *Les dents du singe* è un documentario di gran valore.

Il polacco *Zimia i Wegiel* (t.l.: Terra e carbone), prodotto dallo Studio del Documentario, documenta con chiarezza sull'attività d'una delle più grandi miniere europee e si segnala per un montaggio sonoro assai suggestivo.

Già favorevolmente conosciuto per diversi cortometraggi a soggetto pieni di immaginazione, il berlinese Hansjurgen Pohland ha portato a buon fine il suo primo lungometraggio, *Tobby,* a mezza strada tra documentario e film a soggetto. In un certo senso, il suo esperimento si muove in una direzione non molto lontana da quella del « cinema-verità » di Jean Rouch e dalle idee di certi registi indipendenti d'Oltre-Atlantico (vedi *The Exiles* di Kent Mackenzie). Rivoltosi ad un virtuoso di jazz, Tobias Fichelscher, ha convinto lui, la moglie ed i figli ad interpretare se stessi, il loro proprio personaggio, davanti alla macchina da presa (con una sola eccezione: nel film la moglie legittima assume il ruolo d'un'amante di passaggio che si abbandona con Tobby ad effusioni molto convincenti). La trama è esile: musicista *bohémien,* Tobby è solito esibirsi, a suo modo, nelle « caves » ed in altri cenacoli di « fans ». Un impresario gli propone una « tournée » internazionale: gloria e fortuna, ma anche concessioni al jazz commerciale, allo « show » musicale; questi i termini del contratto. Tobby esita e trascina la propria perplessità nelle « boîtes » favorite, per le strade di Berlino, nelle taverne e nei bar. Segue una delle sue ammiratrici nel suo lussuoso appartamento, visita un rigattiere, si consulta con un cantante negro e non smette di bere. Di quando in quando va col pensiero ai suoi bambini, medita sulla « incomunicabilità » degli esseri e finisce per decidere di restar fedele a se stesso. Inutile dire che l'azione è di frequente interrotta da « numeri » cantati, interpretati, improvvisati dal nostro musicista. In altre parole, è un film che riempirà di gioia gli amatori del jazz. Malgrado lungaggini e ripetizioni, questo film girato in esterni ed in interni dal vero interessa anche

l'appassionato di cinema, cosparso com'è di immagini folgoranti e di pezzi di bravura.

Delle donne anziane attendono un marito o un ragazzo che non è tornato dalla guerra o dal campo di concentramento. Sanno che il ritorno non ci sarà; ma attendono sempre... Questo il tema del brevissimo film del polacco Tadeusz Makarczynski, un'idea di poeta visionario e allucinato, una notevole composizione figurativa, un messaggio pacifista di risonanza universale: *Noc* (t.l.: La notte).

Let My People Go dell'inglese John Krish è lastricato di buone intenzioni — una requisitoria contro la segregazione razziale nel Sud Africa — ma è goffamente realizzato. Tuttavia, è una pellicola che impone il rispetto e talvolta riesce anche a commuovere.

Tentativo interessante, ancora, ma non molto riuscito è lo studio dello svizzero Jean Louis Roy *D'un jour à l'autre* sul passaggio dall'infanzia alla pubertà. Una grande delicatezza poetica ed il senso dell'immagine riscattano in parte la deficienza di ritmo.

In *Rupture,* pantomima filmata, i francesi Pierre Etaix e Jean-Claude Carrière dànno prova d'un sorprendente spirito d'invenzione e d'una messa a punto delle « gags » tanto sicura da far pensare a Chaplin o a Buster Keaton.

Il film israeliano a lungometraggio *Hemhaju Assara* non è nuovo: ha infatti partecipato nel 1960 al festival di San Francisco, ma ne accenniamo ugualmente dato che è sconosciuto in Europa. In breve, riprendiamo il giudizio della giuria del CIDALC che gli ha attribuito la sua Medaglia non perché fosse uno dei più brillanti film della competizione, ma perché « ha saputo evocare con sensibilità e verosimiglianza un episodietto dell'epopea nazionale d'Israele e le aspirazioni del suo popolo alla libertà ».

Passati così in rassegna i premiati (ripetiamo che abbiamo tralasciato i film già noti), ci resta da dire che la giuria ufficiale ha, a nostro avviso, commesso due ingiustizie relegando nell'ombra lo svizzero *Notes sur l'émigration: Espagne* 1960 ed il tedesco *Notizen aus dem Altmühltal.* Per quel che riguarda il primo, abbiamo sentito dire che il giurato spagnolo aveva minacciato di dimettersi se il film fosse stato preso in considerazione. Senza dubbio egli non poteva assumere diverso atteggiamento senza correre il rischio di attirarsi delle noie nel suo Paese: si tratta infatti, con la sua obiettiva secchezza, della più violenta denuncia dell'ingiustizia sociale che regna in Spagna e dell'incuria delle autorità. *Notes sur l'émigration* si divide in due parti. Assistiamo innanzi tutto all'arrivo in Svizzera di lavoratori spagnoli. Perché emigrano? Intervistati al microfono, essi spiegano che sono gli stenti che li hanno spinti. Gli intervistatori si recano quindi sui luoghi, la macchina da presa sotto il cappotto, e mettono in luce le testimonianze irrefutabili della miseria, della disoccupazione, dell'analfabetismo. La regia è firmata da Jacinto Estevo Grewe e da Paolo Brunotto, essi stessi forse emigrati. Come il precedente, il film dei giovani tedeschi Hans Rolf Strobel e Heinz Tichawsky è del genere « inchiesta televisiva ». Qui facciamo una incursione nella vecchia Baviera delle cartoline ed è l'occasione per canzonare alcune idee sacrosante: tradizione, patriottismo, folklore. L'impresa di demistificazione è lodevole e raggiunge lo scopo, ma bisogna convenire che, coprendo con certe vittime, prese come teste di turco, le loro vere intenzioni, i realizzatori sono stati un po' disonesti.

Il che non vuol dire che bisogna arrivare a metterli all'Indice (*Notizen aus dem Altmühltal* s'è visto rifiutare « visto » di censura, « Prädikat » e « premio federale »).

FRANCIS N. BOLEN

* * *

La Giuria della « Settimana internazionale del film » di Mannheim ha assegnato i seguenti premi:

PREMI ONORIFICI: a) film culturali e documentari: « Ducato d'oro »: **Chronique d'un eté** di Jean Rouch (Francia); menzione: **Notizen aus dem Altmühltal** di H.R. Strobel e H. Tichawsky (Germania occ.) - b) film d'animazione: « Ducato d'oro »: **Les dents du singe** di René Laloux (Francia); menzione: **Le Dr. Esculape fait Tilt** di Charles Sansonetti (Francia) - c) film a soggetto: « Ducato d'oro »: **The Exiles** di Kent Mackenzie (U.S.A.) -d) film industriali: « Ducato d'oro »: **Zimia i wegiel** dello Studio del Documentario (Polonia).

PREMI IN DENARO: 1) **Tobby** di H. Pohland (Germania occ.) (5.000 marchi) - 2) **Noc** di T. Makarczynski (Polonia) (3.000 marchi) - 3) **Inchiesta alla periferia** di Claudio Triscoli (Italia) (2.000 marchi).

MENZIONI SPECIALI (a film non presi in considerazione per i premi perché non rientranti nelle categorie previste): **L'enclos** di Armand Gatti (Francia); **D'un jour à l'autre** di J.L. Roy (Svizzera); **Rupture** di P. Etaix e J.C. Carrière (Francia).

* * *

La giuria della FIPRESCI (Federazione internazionale della stampa cinematografica) ha assegnato il premio Simonne Dubreilh per il migliore cortometraggio scelto fra quelli « laureati » nei festival dell'anno a **Actua-Tilt** di Jean Herman (Francia). Ha assegnato il premio Fipresci per i film fuori ed in concorso a Mannheim ex aequo a **Let My People Go** di John Krish (Gran Bretagna) ed a **Rupture** di P. Etaix e J.C. Carrière (Francia).

La giuria del CIDALC ha assegnato la sua Medaglia a **Hemhaju Assara** (t.l. Erano in dieci) di Baruch Dienar (Israel).

La giuria delle Università popolari della Germania meridionale ha assegnato i seguenti premi: 1º) **Tobby** di H. Pohland (Germania occ.); 2º) **The Exiles** di K. Mackenzie (U.S.A.); 3º) **L'enclos** di Armand Gatti.

I libri

Renzo Renzi: *Il nero e il grigioverde*, collana « Cinema » n. 2, Milano, Ed. di Cinema nuovo, 1960.

I giovani che avevano vent'anni all'inizio della guerra appartengono, nonostante le traversie subìte, a una generazione fortunata. Nei giorni della disperazione e della solitudine, ebbero la forza di superare lo sconforto della prigionia e delle giornate in montagna o nelle paludi concentrandosi nel riesame critico delle nazioni e dei sentimenti. Sentirono, istintivamente, che dovevano giudicare l'educazione impartitagli, se volevano salvarsi e, nel dopoguerra, dominare il futuro. Si erano guadagnati il « diritto all'opposizione ». « Allora », pensava uno di essi, un personaggio che è un travestimento appena romanzato del « tenente Renzi » « potremo comunicare le nostre esperienze da uomini a uomini; potremo dire quello che si è visto, anche il brutto, soprattutto il brutto, in Jugoslavia, in Africa, in Grecia, in Russia, senza andare in prigione. L'opposizione permetterà di criticare l'esercito, i generali, senza passare per sovversivi, poiché, al posto della galera, gli accusati risponderanno con argomenti, in un dibattito civile ». « Era ancora un patriota, persino nazionalista — un nazionalista a rovescio — nel suo accanito proposito di intendere gli italiani e di denunciarne violentemente i difetti, dopo tanta rovinosa rettorica. Perciò trovava conforto nella lettura dei grandi autori del nostro Risorgimento. Quando incontrava frasi di Cesare Balbo e di Leopardi... si convinceva che dal passato prossimo del Risorgimento italiano il fascismo aveva fatto parecchi passi indietro e non per caso si richiamava tanto spesso al passato davvero remoto della storia romana: quella che non aveva più alcuna relazione con noi e che, tra l'altro, leggendo il Mommsen, aveva scoperto tanto diversa dalle falsificazioni imparate a scuola. Proprio in tal modo, del resto, mutavano tutte le sue prospettive ».

Molti dei memoriali, progettati nel periodo di prigionia, non sono mai stati scritti. La morte e la stanchezza hanno impedito al generoso programma di trasformarsi in pagine. Ma, ogni tanto, qualche diario continua ad apparire. Renzo Renzi, l'autore di « Il nero e il grigioverde », non è un narratore che voglia riunire i propri ricordi in una parabola oggettiva. Più modestamente, è un moralista che scrive una autobiografia, ricavandone una lezione non esclusivamente individuale. Gli articoli di critica cinematografica, il soggetto « L'armata s'agapò » che lo portò a Peschiera per avere descritto realisticamente i casi della campagna greca, i ritratti di Fede-

rico Fellini, Luchino Visconti e Roberto Rossellini, che è andato componendo negli ultimi anni, non si accontentano dell'ovvio e del generico. Insistono, fin quasi all'eccesso, nel chiedere, agli uomini di cultura, di rendere conto dei propositi di rinnovamento del tempo di guerra e di esporre le azioni che hanno tenuto loro dietro. In « Il nero e il grigioverde », più che la cronaca delle crudeltà naziste, a Renzi interessa, pertanto, lo sviluppo psicologico dei suoi coetanei. Tiene d'occhio agli ufficiali che, partiti per il fronte con la testa piena di pseudoconcetti, senza neppure la istintiva approssimazione alla verità degli operai e dei contadini, scoprirono la fallacia degli ideali inculcati e, in vario modo, cercarono di darsi un programma. « A pensarci bene, in tempi nei quali gli uomini morivano ancora a migliaia (altri imparavano dalle lettere che la propria figlia era stata fucilata per favoreggiamento dei partigiani; e che avvenivano deportazioni, impiccagioni, saccheggi sul suolo italiano) questo dramma pareva proprio insignificante. Tra l'altro, ogni avvenimento, anche il più assurdo, era capace di mostrare la debolezza apparente, l'inconsistenza di un atteggiamento fermissimo, ma senza basi. Proprio allora Achille sentiva quanto gli sarebbe stata utile una chiara preparazione politica. E pensava insieme — forse erroneamente — che non c'è epopea se non c'è una completa coscienza. Il fascismo aveva suggerito un'epopea, di cui si stava scoprendo via via la falsità. Ma era pur sempre stata un'educazione all'epica, tanto utile nei momenti più gravi. Qui, dov'era un'epica riconoscibile, che aiutasse a resistere? Dov'era qualcosa che desse il senso di un'eccezionalità per la quale fossero giustificate la propria sofferenza e le proprie speranze? Martiri forse, ma certo martiri mediocri, sorretti da un accanito istinto di conservazione, in attesa passiva della fine, per tornare a casa ».

Forse, l'attesa dietro i fili spinati non rappresentò una stagione epica. Ma permise ai migliori di trovare le ragioni in cui credere senza vestirsi di modelli imposti dall'esterno: e Achille si accorgeva che « era meglio che ciascuno riconoscesse la sua origine, la confessasse, ne prendesse coscienza, io duca, tu borghese, lui piccolo borghese, gli altri operai e contadini, cercando di trovare il meglio muovendo da una partenza sincera. Achille, tutto sommato, piccolo borghese com'era, non intendeva affatto sentirsi operaio. Che ne sapeva degli operai, delle loro condizioni, delle loro stesse tradizioni? Inventandosi operaio d'un colpo non avrebbe forse compiuto un atto ridicolo e dannoso, mettendosi in condizione di dare una serie di giudizi falsi? Piccolo borghese? Accettava il suo destino. Perché mai tutto ciò avrebbe dovuto escludere eventuali future alleanze? ». E comprendeva, passando di campo in campo, dall'inerzia della prigionia al lavoro nella fattoria, d'aver, fin'allora, disprezzato la massa, d'aver considerato la divisa un segno di distinzione, d'aver concepito l'intelligenza uno strumento di sopraffazione e di orgoglio, di non aver controllato i miti bellici assorbiti al vaglio della ragione.

Le aperture strettamente narrative di « Il nero e il grigioverde » sono scarse, e spesso di tenuta debole. Le figure dei prigionieri sono schematiche. Renzi ricava da esse quel tanto che gli serve per incasellare esempi in un diagramma saggistico, in un'analisi dei comportamenti collettivi. Il suo è l'esame di coscienza di una genera-

zione che, nel corso di una dura esperienza, chiarì a se stessa molte ragioni del fallimento fascista e comprese qual'era il comportamento da seguire per evitare, in futuro, gli equivoci pubblici. Purtroppo, alcune delle idee, proposte negli anni della sventura e della speranza, non hanno trovato una naturale espansione. Sono andate indebolendosi; e adesso, con tanti romanzi inutili che si pubblicano, questo memoriale modesto e sincero, onesto e meditato, ha « fatto il giro di alcuni tra i più importanti editori italiani: sempre inutilmente, perché, perla senza luce, non ha trovato la collana » e appare sotto la denominazione di « documenti per un film da fare ». Gli italiani sono ancora troppo indolenti per ascoltare coloro che debbono parlare?

FRANCESCO BOLZONI

DOMENICO PAOLELLA: *Le notti del cinema*, Ed. Vallecchi, Firenze, 1960.

Se il mercato editoriale italiano fosse propenso alle infatuazioni, « Le notti del cinema » avrebbe i numeri per diventare un best seller. Piglio desunto, nell'avversione al punto fermo e al periodo disteso, dalla maniera dei rotocalchi, scetticismo di comodo, vistosità nella condotta e nella distribuzione dei particolari « piccanti »: e il primo romanzo sulla « crisi » del 1956, anno magro della « filmaglia », è confezionato. Ne è autore Domenico Paolella che ha ricucito battute, disavventure e lamentele del sottomondo che vegeta intorno agli studi.

Dotato di un certo piglio satirico (la visita di Mussolini a *Scipione l'Africano,* l'arrivo di Federico Fellini a Via Veneto sotto la pioggia), Paolella non è abbastanza scrittore da ricavare, dai vari elementi ammucchiati nelle quattrocentocinquantacinque pagine in sedicesimo, un'immagine a fuoco del nostro cinema. I veri « segreti » dell'industria dei film sono clamorosamente assenti da « Le notti del cinema » E il romanzo, con tanta abbondanza di cambiali protestate, di visite al monte dei pegni, di tipi sprovveduti o dai gusti « particolari », assomiglia ai film recenti di Sala, di Vasile che, sulla scia del meritato successo del film di Fellini, speculano sulle attrattive della « dolce vita ». Un curioso, e facile, modo d'essere « moralisti ».

FRANCESCO BOLZONI

LEONIDA RÈPACI: *Compagni di strada,* Edizioni Moderne Canesi, Roma, 1960.

Il gusto della « curiosità » e della civetteria è tutt'altro che estraneo all'attività editoriale di Nanni Canesi: basti pensare all'elegantissima veste data ad un libro « sui generis » come il *Viaggio attraverso i vini di Francia* di Piero Accolti — un itinerario da intenditore buongustaio —; o al *Bertoldo e Bertoldino* di Giulio Cesare Croce, curato da Cibotto ed illustrato da Tono Zancanaro. Nello stesso ordine di idee e di interessi, su scala più modesta, si inseriscono anche, fra l'altro, i bei volumetti della collana « La Bottega dell'Antiquario », diretta da Alberto Consiglio, alcuni dei quali rientrano nel settore dello spettacolo: del teatro, per l'esattezza, cui appartiene pure una delle prime opere con cui le Edizioni Moderne (ora Canesi Editore, « tout court ») si segnalarono, men di due anni fa, all'attenzione: la coppia di volumi storico-antologici di Vito Pandolfi *Il teatro drammatico.*

Il teatro — ed il cinema — sono largamente presenti in un altro volume, massiccio e di suggestiva presentazio-

ne: *Compagni di strada,* dove Leonida Rèpaci ha raccolto trentadue ritratti di suoi illustri contemporanei ed amici. Ritratti di uomini politici, di scrittori e letterati, di pittori e critici d'arte, di musicisti, di registi, di scenaristi, di attori. Per rimanere al settore che ci riguarda più da vicino, quello dello spettacolo, il teatro musicale è rappresentato da Pizzetti, da De Sabata, da Ciléa, da Forzano anche; gli autori drammatici sono rappresentati da Colontuoni, da Vergani, dallo stesso Forzano; gli attori da Emma Gramatica, da Cimara, da Tòfano, dalla Adani, da De Sica; i cineasti da De Sica ancora, da Zavattini, da Fellini, da Blasetti.

I ritratti di Rèpaci non sono del tipo « amici allo spiedo » né tanto meno di quello « contemporanei al girarrosto ». Sono generosi ed espansivi, alieni da umori maligni o anche soltanto pungenti, e mirano — come avverte l'autore — ad « inserire il protagonista, il " compagno di strada ", nel mondo in cui vive, nella sua esistenza di ogni giorno, nella sua casa, tra i libri, i quadri, i ricordi, e far parlare tutte queste cose dopo che ha parlato lui per sé e per la propria opera, confermandolo e illuminandolo in certi aspetti della sua vita e del suo passato ». Rèpaci è riuscito nel suo intento, e direi che vi è riuscito sopra tutto quando si è comportato da buon giornalista, annotando fatti (in parte poco noti, per esempio sulla giovinezza e i primi passi di diversi dei suoi personaggi), riferendo discorsi (con fedeltà al « timbro » di ciascun interlocutore). Meno felice egli è risultato invece quando si è lasciato indurre a fare della « letteratura », magari tutt'altro che immune da enfasi messianica e da ampollosità. Ma il tono prevalente nel volume è quell'altro, quello giusto: così che esso si fa leggere con gran profitto.

Nel chiuderlo, un interrogativo mi è rimasto senza risposta: perché mai Rèpaci, così prodigo di affetti, ce l'abbia tanto col povero Luigi Comencini. Che mai gli avrà fatto, dico io, che lo conosco mite e dabbene, e non già tale da abbassare « la temperatura sotto zero al suo apparire » né tanto meno tale da cavar gli occhi agli uccelli.

GIULIO CESARE CASTELLO

MARIO VERDONE: *Come si realizza un film,* La Scuola Editrice, Brescia, 1960.

ANTONIO MURA: *Discorsi sulla televisione,* La Scuola Editrice, Brescia, 1960.

RENATO MAY, FRANCO TADINI: *Comunicare col cinematografo,* La Scuola Editrice, Brescia, 1960.

Questi tre utili volumetti, rivolti in particolare agli insegnanti, sono stati pubblicati a cura di « Lumen », istituto di studi e di produzione per la cinematografia scolastica, scientifica ed educativa. Essi sono i primi di una collana di « quaderni di cinematografia », diretta da Giuseppe Flores d'Arcais e promossa partendo dal giusto principio che « non è più concepibile, oggi, una scuola senza l'ausilio didattico dei sussidi audio-visivi, e, fra questi, del film ». I volumetti della collana mirano a « precisare, su un piano di vasta diffusione ma sempre secondo criteri rigorosamente scientifici, i problemi tecnici ed espressivi, psicologici e didattici del cinema ». A giudicare da questi primi saggi, mi pare che la giusta formula sia stata trovata. Il primo volumetto reca la firma di Mario Verdone, si intitola *Come si realizza un film* ed illustra con chiarezza di esposizione e con opportuni esempi le varie fasi della nascita di un film e i diversi aspetti e componenti di questo. Non manca un glossario dei termini

tecnici. (Curiosa svista: Verdone cita *L'Atalante* di Vigo tra i film il cui « motivo motore » è costituito da una canzone, mentre in realtà la canzone venne appiccicata al film finito dai produttori.) Affine, come impostazione, all'opera di Verdone è quella di Renato May e Franco Tadini: *Comunicare col cinematografo,* la quale è in certo senso complementare della precedente. Essa è infatti un limpido manualetto, relativo al linguaggio cinematografico, con una puntuale casistica in materia di inquadratura, di movimenti di macchina, di montaggio, etc. Un terzo volumetto, quello di Antonio Mura, *Discorsi sulla televisione,* ha carattere più impegnativo (e nello stesso tempo un po' meno omogeneo, trattandosi di una raccolta e rielaborazione di scritti nati in varia occasione). Il Mura ha acutamente studiato lo spettacolo televisivo (con particolare riferimento alle forme che esso assume in Italia), sotto l'aspetto estetico, sotto quello psicologico, sotto quello pedagogico. Particolare e proficua attenzione egli ha dedicata al pubblico e sopra tutto alla figura del « presentatore », con rilievi originali ed interessanti, anche se non tutti condivisibili completamente (mi riferisco a certuni tra quelli riguardanti Mike Bongiorno, per il quale il Mura non nasconde la propria simpatia).

G. C. CASTELLO

AUTORI VARI: *Il cinema brasiliano,* Silva Editore, Genova, 1961.

Questo volume inaugura una collana di studi cinematografici diretta da Gianni Amico ed è stato pubblicato — opportunamente — in coincidenza con la retrospettiva dedicata al cinema brasiliano nel quadro della II Rassegna del Cinema Latino-Americano, tenuta a Santa Margherita Ligure. Al volume, che è stato curato congiuntamente dalla Cinemateca Brasileira di San Paolo e da quella di Rio de Janeiro, hanno collaborato tutti i migliori studiosi brasiliani. Esso è articolato in sette sezioni, ognuna delle quali comprende più capitoli. La prima ha per titolo « Cenni storici sul cinema brasiliano » ed è suddivisa in sette capitoli, firmati rispettivamente da Pery Ribas, Caio E. Scheiby, Scheiby ancora, Humberto Mauro, Alex Viany, José Sanz, F.L. de Almeida Salles. La seconda si intitola « Le opere e gli autori » ed è suddivisa in otto capitoli, rispettivamente di P.E. Sales Gomes, Plinio Süssekind Rocha, Triguerinho Neto, A. Moniz Vianna, Ely Azeredo, Moniz Vianna ancora, José Lino Grünewald e Salvyano Cavalcanti de Paiva. Nella sezione concernente le « Esperienze personali » parlano un regista (Walter Hugo Khouri) ed un'attrice (Lola Brah). Tre capitoli sono dedicati a « La cultura cinematografica in Brasile » e sono firmati da Rudá Andrade, Andrade ancora e Octavio de Faria. Quattro a « Il documentario, il cinema educativo e il cinema scientifico » e sono dovuti a Marcos Margulies, Bernardo Vaisman, Pedro Gouvêa Filho e B.J. Duarte. La sesta sezione riguarda « L'economia cinematografica brasiliana » (capitolo di Cavalheiro Lima) e la settima, di « Conclusioni », reca la firma di Sales Gomes.

Il volume è ricco, esauriente, fornisce una gran quantità di dati e di notizie utili ed apre spiragli alla valutazione di una cinematografia assai poco conosciuta da noi e dalla vita assai lunga, anche se fino ad ora travagliata da crisi e in definitiva poco concludente. Redatta come è stata da studiosi

brasiliani, l'opera presenta un valore di testimonianza diretta ed *engagée*. Il suo limite deriva dal suo stesso carattere composito ed antologico, che d'altro canto permette di ascoltare una molteplicità di voci e di tener conto di umori e di esperienze diverse.

G. C. CASTELLO

GIORGIO TRENTIN: « *L'assassino* » *di Elio Petri*, Zibetti ed., Milano, 1961.

« ... Ciak! » è la terza collana italiana che si propone di raccogliere documentazioni relative a film di produzione nazionale. La prima è quella ormai affermatissima di Cappelli, la seconda quella di Sciascia (palesemente legata alla produzione De Laurentiis). Quest'ultima è, dal punto di vista della veste editoriale, la più modesta, ma cerca in qualche modo di distinguersi dalle altre nell'impostazione dei volumi. Il primo di questi è stato, dal direttore della collana, Giorgio Trentin, dedicato a *L'assassino* di Elio Petri, un film d'esordio di singolare maturità. Per presentare l'opera il Trentin ha voluto cercare di inquadrarla in un più ampio contesto ed ha quindi steso un breve saggio introduttivo dal titolo « L'indirizzo sociale del cinema italiano ». Ma il saggio non ha un preciso rapporto con *L'assassino*, potrebbe precedere la sceneggiatura di un qualsiasi altro film di impegno. Come si regolerà il Trentin per i prossimi volumi? L'interrogativo è doppiamente d'obbligo, in quanto egli non ha molta fiducia né nelle interviste con autori e collaboratori del film (le cui risposte ritiene in genere inattendibili, insincere), né nelle cronache di lavorazione (che gli sembrano meglio convenienti ai settimanali a rotocalco che ai volumi). Qui egli si limita infatti a cinque paginette di cronaca delle riprese, forse non senza torto, specie se si pensa ch'egli ha partecipato direttamente alla lavorazione del film, come assistente alla regia. La polemica contro le interviste e le cronache è in realtà fondata fino ad un certo punto: tutto dipende da come sono fatte. Si pensi ai risultati eccellenti ottenuti da un Kezich, il cui brillante « diario » relativo a *La dolce vita* dice su Fellini assai più di un ponderoso saggio. D'altro canto, per mettere in disparte una formula occorre averne sotto mano un'altra da sostituirle. Nel volume su *L'assassino* vi è — sceneggiatura a parte, la cui pubblicazione giunge comunque ben opportuna — assai poco di specificamente riguardante il film. La parte originale è costituita da una filmografia ragionata concernente il film giallo e poliziesco in Italia dall'inizio del sonoro. (Tale filmografia è stata compilata con la collaborazione di Roberto Chiti.) Il lavoro è utile, anche se un film dai seri contenuti morali e sociali quale *L'assassino* non può non stare a disagio in compagnia con film come le varie *Anonima Roylott*, con i quali non ha in realtà proprio nulla da spartire. Anche il sistema (già di per sé pericoloso) della filmografia ragionata per generi è comunque applicabile « una tantum ». Della sua adozione non ci lagneremo stavolta, perché ogni strumento di consultazione fa sempre comodo. Ma attendiamo con curiosità di vedere quale sarà la struttura del prossimo volume della collana.

G. C. CASTELLO

VITTORIO SPINAZZOLA (a cura di): *Film* 1961, collana « Universale economica », Feltrinelli Editore, Milano, 1961.

Film 1961 è il primo di « una serie di quaderni annuali, estranei ai vincoli

dell'attualità e non costretti entro schemi giornalistici prefissati, nei quali le opere, le personalità, le tendenze impostesi alla generale attenzione durante l'annata o più latamente durante il periodo in corso siano analizzate e discusse nei saggi e negli studi di qualificati critici italiani e stranieri, mentre ampie inchieste e interviste consentiranno di raccogliere la voce dei registi, e con essi degli attori, sceneggiatori, produttori ».

Per questa loro prima edizione i quaderni sono ricorsi in prevalenza a testi già editi all'estero, ed in particolare ad un volume di cui è stata ricalcata la formula: *Film: Book 1-The Audience and the Filmmaker,* a cura di Robert Hughes. Da tale volume antologico (primo di una serie della quale è già uscito il secondo) sono stati attinti una interessante intervista di Gideon Bachman con Fellini; undici delle tredici risposte (pure assai degne di essere lette) ad un questionario (i tredici cineasti interpellati sono: Lindsay Anderson, Juan Antonio Bardem, Luis Buñuel, René Clément, Carl Theodor Dreyer, Bjarne Henning-Jensen, Elia Kazan, David Lean, Sidney Meyers, Satyajit Ray, Jean Renoir, Florestano Vancini e Cesare Zavattini); il bel saggio di Siegfried Kracauer *Lo spettatore* (poi incluso nel volume *Theory of Film*); lo scritto di George Stoney sul lavoro preparatorio per il film *All My Babies*. Un altro notevole scritto, di André Hodeir, su *Hiroshima mon amour* è stato attinto dalla « Evergreen Review », mentre le documentatissime pagine di Joseph L. Anderson e Donald Richie su « temi e intrecci del film giapponese » appartengono all'ammirevole volume storico di quei due autori, dal titolo *The Japanese Film*. Integralmente o parzialmente originali sono invece i saggi *Cinema italiano '59/60* di Vito Pandolfi, *Michelangelo Antonioni regista* di Vittorio Spinazzola e *Da Dreyer a Bergman* di Guido Aristarco.

Il materiale raccolto è senza dubbio vivo e stimolante. Ma — a parte l'opportunità di riservare in avvenire maggior spazio a contributi inediti — si vorrebbe che una pubblicazione del genere, senza dubbio utile, si presentasse con una maggiore organicità, un maggior equilibrio distributivo della materia. Qui invece la scelta e gli accostamenti paiono piuttosto occasionali. Inconveniente, questo, che è d'altronde eliminabile senza eccessiva difficoltà.

G. C. CASTELLO

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ: *La obra de Ayala y Torre Nilsson en las estructuras del cine argentino,* Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961.

JUAN COBOS (a cura di): *Torre Nilsson y su obra,* « Temas de cine » n. 12, Madrid, 1961.

I contributi allo studio dell'opera di Leopoldo Torre Nilsson — senza dubbio il più significativo cineasta del Sud America — vanno infittendosi. E' ora la volta di un saggio che porta la firma di T.E. Martínez, il giovane ed acuto critico, che *La Nación* allontanò mesi fa, perché colpevole di esercitare la propria professione con rigore e dignità. Martínez accosta a quella di Torre Nilsson la figura di Ayala, l'altro esponente di rilievo della generazione argentina oggi sui quarant'anni, e premette allo studio dell'opera dei due cineasti un breve sguardo panoramico alle strutture del cinema argentino nei diversi momenti dell'epoca sonora. Il capitolo dedicato ad Ayala è pienamente aggiornato: arriva cioè fino a *Sabado a la noche, cine* (1960), che è l'ultimo film di questo regista

giunto sugli schermi. Il capitolo su Torre Nilsson, invece, è stato scritto prima della realizzazione de *La mano en la trampa* e di *Piel de verano,* l'uno e l'altro usciti nel 1961. (Ciascuno dei due capitoli è integrato da una filmografia.) La disamina dei singoli film e la loro collocazione entro il curriculum di ciascun regista è compiuta con finezza ed equilibrio. Vale la pena di notare che Martínez considera *La caída* il film culminante della carriera di Torre Nilsson fino al 1960 (egli muove numerose riserve nei confronti di *Fin de fiesta*). Altro punto interessante: Martínez osserva come una certa tematica, che la critica suol attribuire a Béatriz Guido, attuale moglie e scenarista di Torre Nilsson, fosse già presente in *Graciela,* realizzato nel 1955, prima dell'inizio della collaborazione con lei. Il secondo studio su Torre Nilsson proviene dalla Spagna ed è dovuto a Juan Cobos, un altro giovane e provveduto critico, il quale ha tratto partito da una approfondita conoscenza personale dell'uomo Torre Nilsson e della sua famiglia, per meglio illuminare preliminarmente la figura umana ed artistica del regista, quella della moglie di lui, con riferimento alla loro collaborazione, quella del padre di lui (il regista Leopoldo Torres Ríos, accanto al quale Torre Nilsson esordì). Dopo aver riprodotto alcuni scritti di Torre Nilsson, Cobos prende dettagliatamente in esame, uno per uno, in successivi capitoli, tutti i film del regista, fino a *La mano en la trampa* inclusa, non trascurando di incorporare nei suoi testi citazioni testuali di fonti narrative, di dichiarazioni del regista, di osservazioni d'altri critici. L'opuscolo di Cobos costituisce quindi il più completo studio dell'opera di Torre Nilsson apparso fino ad oggi.

G. C. Castello

Carlos Fernández Cuenca: *El cine alemán,* Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1961.

Id.: *Introducción al estudio de Ingmar Bergman,* F.N.d.E., Madrid, 1961.

Il primo volumetto ha come sottotitolo « Elementos de filmografia critica (1896/1960) ». A parte una breve introduzione ed alcune pagine di considerazioni generali, esso ha infatti carattere di filmografia ragionata, con notizie cronistoriche intercalate tra l'uno e l'altro gruppo di « schede ». Per ciascun film citato vengono riportati i dati tecnici, seguiti da una concisa nota critico-informativa, intesa a situare l'opera nel quadro dell'evoluzione storica dello schermo tedesco. Il volumetto — che è articolato in sette capitoli, corrispondenti alle diverse « stagioni » di quella cinematografia (preistoria compresa: 1640/1896) — accoglie un cospicuo numero di film e costituisce quindi uno strumento prezioso di consultazione, tanto più che la bibliografia relativa al cinema tedesco non è particolarmente ricca, specie in lingue diverse da quella germanica. Del resto, studi così impostati, e compilati con eguale, vigile spirito filologico sarebbe augurabile venissero dedicati anche ad altre cinematografie. Il volumetto comprende pure una bibliografia.

L'alacrità di studio di Fernández Cuenca ha dato di recente altri frutti: ricorderò soprattutto l'opuscolo su Bergman che, dopo alcune pagine introduttive, biografiche e di trattazione generale, assume pur esso fisionomia di filmografia ragionata, con — per ciascun film — dati tecnici, riassunto della trama, giudizio critico (con citazione anche di opinioni altrui), etc. Seguono una teatrografia ed una bibliografia. Tale opuscolo è stato pubblicato in occasione della VI Settima-

na Internazionale di Valladolid. In occasione del IX Festival di San Sebastiano Fernández Cuenca ha dato alle stampe, a cura del Festival stesso, altri quattro utili opuscoli: *Homenaje a Emilio Fernandez, Recuerdo y presencia de Gary Cooper, El mundo de Georges Méliès* e *Imagenes del cine japonés,* (tutti 1961), di impostazione saggistica e informativa (biografica, filmografica, bibliografica) al tempo stesso.

G. C. CASTELLO

JACQUES BAROCHE: *Vedettes au microscope,* Contact Editions, Parigi, 1961.

Il giuoco della verità è un giuoco che presenta sempre aspetti divertenti. La lettura di questo libriccino (con prefazione dell'immancabile Jean Cocteau) è quindi tutt'altro che sconsigliabile al lettore non afflitto da inguaribile seriosità. Si tratta di una serie di interviste a botta e risposta con quattordici attori francesi: Françoise Arnoul, Brigitte Bardot, Martine Carol, Edwige Feuillère, Annie Girardot, Jeanne Moreau, Michèle Morgan, Fernandel, Daniel Gélin, Robert Hossein, Jean Marais, Félix Marten, François Périer e Gérard Philipe. Qualche cosa sul genere delle domande che Enrico Roda poneva alle più svariate personalità, ad uso dei lettori di « Tempo ». Naturalmente vi sono domande, diciamo così, obbligatorie e fisse e domande che variano, vi sono domande frivole e domande serie, domande interessanti e domande irrilevanti. Così come vi sono risposte solo spiritose e risposte rivelatrici, risposte esaurienti e risposte evasive, risposte banali e risposte intelligenti. Superfluo esemplificare: comunque, se vi interessa, gli scrittori preferiti da Brigitte Bardot sono Cros, Rilke, Marie Webb, Anouilh, Saroyan e Verlaine e il suo piatto prediletto la bistecca con patate fritte. Nel complesso le interviste (in parte già pubblicate da *Cinémonde*) danno un'impressione di immediatezza, di sincerità insolita (per quel tanto che può e vuol essere sincero un attore): attraverso queste « minutes de vérités » è possibile, in certa misura almeno, ricostruire dei ritratti umani.

G. C. CASTELLO

CAMILLO BOITO: « *Senso* » *e altre storielle vane,* a cura di Piero Nardi, Firenze, Le Monnier, 1961.

Questa nuova antologia di racconti del Boito, apparsa nell'aurea collezioncina « In ventiquattresimo », già diretta da Pietro Pancrazi ed ora diretta da Emilio Cecchi e Vittore Branca, merita segnalazione — a titolo di curiosità — in questa sede non tanto per le osservazioni che nella introduzione il Nardi formula a proposito di *Senso* di Visconti, in un rapido parallelo col racconto omonimo (il giudizio del Nardi sul film è negativo relativamente all'evoluzione dei personaggi come al rapporto tra vicenda erotica privata e sfondo risorgimentale), quanto per la rivelazione che il compilatore fa di un rifiuto opposto oltre quarant'anni or sono da Arrigo Boito ad una casa cinematografica, la quale aveva progettato di tradurre in film un racconto di Camillo, dal titolo non specificato. Arrigo riteneva infatti che i racconti fossero da considerare « episodi isolati » nel quadro di un'attività prevalentemente orientata verso altri interessi (architettura, critica d'arte), e quindi non gradiva « ch'egli si *manifestasse* in modo diverso da quello che gli era consueto e che gli valse onori e fama ».

G. C. CASTELLO

VSEVOLOD PUDOVKIN: *La settima arte*, a cura di Umberto Barbaro, Editori Riuniti, Roma, 1961.

L'ultimo lavoro di Umberto Barbaro, prima della sua morte, fu questo: la compilazione di una specie di grossa « bibbia » dedicata all'opera del *suo* Pudovkin. Dopo un'introduzione dello stesso Barbaro (*L'esordio di Pudovkin*), in cui viene ripercorso, con le debite precisazioni, il cammino di formazione del regista, il volume comprende ben oltre trecento pagine di scritti teorici del maestro russo (« si sono qui trascelti e ordinati con criterio cronologico i saggi più significativi sotto il profilo teorico generale, che si è pensato di integrare con alcuni testi inediti in cui il regista si richiama direttamente alle proprie esperienze di lavoro »). Ritroviamo quindi, riprodotti in forma integrale e definitiva, quei saggi fondamentali che lo stesso Barbaro fece per primo conoscere in Italia e che furono raccolti nei volumi *Film e fonofilm* e *L'attore nel film*. Ritroviamo inoltre il testo dell'intervento tenuto da Pudovkin al convegno di Perugia nel 1949 su *Il cinema e l'uomo moderno*, il lucido saggio su *Il lavoro dell'attore cinematografico e il « sistema » di Stanislavski* (già apparso nel volume collettivo *Il mestiere di regista*) e via dicendo. Ma non mancano, come è accennato sopra, scritti inediti, interessanti proprio per il diretto riferimento all'esperienza pratica del regista. A parte quelli compresi nel volume *Film e fonofilm* (*Il regista e il materiale cinematografico, La sceneggiatura cinematografica, Il montaggio nel film, Tipi e non attori, Suono e immagine*) e gli altri ricordati, gli scritti che figurano in questa antologia portano i seguenti titoli: *L'asincronismo* (il notissimo « manifesto », firmato anche da Ejzenstejn e da Aleksandrov); *Il primo piano del tempo; Il mio primo film; Il montaggio; Come sono diventato regista; Vasili Bortnikov; L'educazione dell'attore*.

Il volume comprende poi le sceneggiature complete di *L'erede di Genghis Khan* e di *Il ritorno di Vasili Bortnikov*, desunte dalle rispettive copie a cura di Mino Argentieri e Ansano Giannarelli. Un'esauriente bibliografia ed una completa filmografia completano l'opera, di cui è superfluo sottolineare l'importanza, resa tangibile sia dalla presenza di scritti finora inediti in italiano, sia da quella delle sceneggiature relative a due film miliari di Pudovkin, sia infine dal fatto che questa *summa* pudovkiniana mette in un sol volume a disposizione del lettore un materiale singolarmente ricco, vario e rappresentativo.

G. C. CASTELLO

OPUSCOLI VARI

Giorgio Moscon: *Censura illegittima* - Primo di una serie di quaderni editi dal Sindacato Nazionale Giornalistici Cinematografici Italiani (Roma, 1961), dove l'autore affronta un tema di attualità con rigorosa impostazione giuridica, con richiamo ai dibattiti in sede di Assemblea Costituente e con particolare riguardo all'interpretazione dei concetti di « prevenzione » e di « buon costume ». — Mabel Itzcovich: *Cine polaco* - Primo di una serie di quaderni delle Edizioni Lorraine di Buenos Aires (1961), destinati ad illustrare i cicli di proiezioni che vengono tenuti nel cinema Lorraine di quella città. L'autrice offre un succoso panorama del cinema polacco postbellico, nei suoi aspetti industriali, culturali, etc. e dedica brevi profili ad alcuni registi: Kawalerowicz, Wajda, Munk.

— *Premier Plan* n. 16 (Lione, 1961), dedicato ad *Orson Welles,* con saggio di Jean-Claude Allais, bibliografia, filmografia, estratti di sceneggiature e riproduzione di uno scritto di André Bazin. — *Centrofilm* n. 17 (Mario Verdone: *Il film atletico e acrobatico* — Torino, 1961: gustosa escursione in un settore particolare e curioso della storia del cinema, con schede bibliografiche a cura di Pasquale Rocchetti ed un estratto del volume di Alistaire Cooke su Douglas Fairbanks sr.); n. 18/19 (Bruno Voglino: *Jean Vigo* — Torino, 1961: saggio con biofilmo-bibliografia e scritti del regista, tra cui un gruppo di lettere inedite a Henri Storck); n. 20 (Francesco Bolzoni: *Mario Soldati* — Torino, 1961: saggio con biografia, filmografia, bibliografia ragionata e riproduzione della già edita conversazione di Soldati su *Cinema e letteratura*); n. 21 (Maria Grazia Sacchi: *Rudolf Arnheim: il cinema e l'estetica* — Torino, 1961: saggio con bibliografia); n. 22/23 (Franco Valobra: *Fitzgerald e il cinema italiano contemporaneo* — Torino, 1961: saggio sociologico di notevole originalità ed interesse, con biografia e riproduzione di scritti di Elémire Zolla, di Paul-Louis Thirard, di Fitzgerald e di un estratto della sceneggiatura de *L'avventura*). — Giusto Tolloy: *Indipendenza della Magistratura o arbitrio di magistrati?*, Tipografia del Senato, Roma. Discorso pronunciato al Senato il 12 dicembre 1960. — Jaurès Busoni: *I muli intrepidi della censura,* Tipografia del Senato, Roma. Discorso pronunciato al Senato il 7 dicembre 1960. — *Quaderni del CUCMI,* n. 3 (Milano, 1961), dedicato in parte a *Cinema e fantascienza,* con — in tale settore curato da Fabio Tomei — testi di Sergio Solmi, Dino Buzzati, Giorgio Monicelli, Giorgio Strehler, Fabio Tomei, Emilio Frisia, Penelope Houston, Ezio Antonini. — Aidano Schmukher: *Inquadrature e dissolvenze* 1960 (Cenobio, Lugano, 1961), raccolta di noterelle critiche precedentemente apparse nella rivista « Cenobio ».

G. C. CASTELLO

LIBRI RICEVUTI

FRITZ WENTZEL: *Memoirs of a Photochemist,* edited by Louis Walton Sipley, Philadelphia, American Museum of Photography, 1960.

FIORELLO ZANGRANDO (a cura di): *I films chirurgici di Carlo Pais,* Roma, Edizioni di « Cinema ridotto », 1961.

Film usciti a Roma dal 1.-VI al 31-VII 1961

a cura di ROBERTO CHITI

Addio, dottor Abelman! - v. *The Last Angry Man.*
Amore e il diavolo, L' - v. *Der Satan lockt mit liebe.*
Arcieri di Sherwood, Gli - v. *Sword of Sherwood Forest.*
Assassinio a 45 giri - v. *Meurtre en 45 tours.*
Attenzione: guerra!
Baia dei pirati, La - v. *Fury at Smugglers Bay.*
Balletti rosa - v. *Die zornigen jungen männer.*
Battaglia in Indocina - v. *A Yank in Indo-China.*
Benvenuto a Scotland Yard! - v. *Law and Disorder.*
Berlino Est, passaporto falso - v. *Beyond the Curtain.*
Bersaglio umano - v. *The Walking Target.*
Cacciatori di dote.
Canadesi, I - v. *The Canadians.*
Canaglie, Le - v. *Les canailles.*
Cavalieri Teutonici, I - v. *Krzyzacy.*
Che femmina... e che dollari!
Ciapaiev - v. *Capajev.*
Cielo è affollato, Il - v. *The Crowded Sky.*
Cinque pistole - v. *Five Guns to Tombstone.*
Conquistatore di Maracaibo, Il.
Corazzata deve saltare!, La - v. *Nazo no senkan mutsu.*
Corda tesa, La - v. *La corde raide.*
Corruzione a Jamestown - v. *Never Take Sweets from a Stranger.*
Daniele nella gabbia dell'orso - v. *L'ours.*
Da Pearl Harbour a Hiroshima - v. *Taiheiyo Senki.*
Déjeuner sur l'herbe, Le.
Dieci lune di miele di Barbablù, Le - v. *Bluebeard's Ten Honeymoons.*
Dinosaurus - v. *Dinosaurus!*
Divoratori della giungla, I - v. *Cannibal Attack.*
Donna di ghiaccio, La.
Draghi del West, I - v. *Walk Like a Dragon.*
Drago degli abissi, Il - v. *Behemoth the Sea Monster.*
Duello implacabile - v. *Carmen de la ronda.*
Duello nel ventre della terra - v. *Dezerter.*
Due soldi di gloria - v. *Une gueule comme la mienne.*
Enigma di Mr. Malpas, L' - v. *The Malpas Mystery.*
Esecuzione in massa - v. *The Enemy General.*
Febbre nel sangue - v. *A Fever in the Blood.*
Fernandel, scopa e pennel - v. *Cocagne.*
Forzati del piacere, I - v. *Das Paradies der matrosen.*
Frontiera indiana - v. *Frontier Uprising.*
Frontiere dei Sioux, Le - v. *The Nebraskan.*
Fuggiasco di Santa Fé, Il - v. *Cattle Drive.*
Furto alla Banca d'Inghilterra - v. *The Day They Robbed the Bank of England.*
Gialli di Edgar Wallace, I.
Gigolò - v. *Le gigolo.*
Hito Hito - Siamo felici - v. *Hito Hito.*
In caso d'innocenza - v. *Letzen werden die ersten sein.*
Inferno a Madison Avenue - v. *Madison Avenue.*
Isola che scotta, L' - v. *La fièvre monte a El Pao.*
Kanjut Sar (La montagna che ha in vetta un lago).
Konga - v. *Konga.*
Mafiosi, I.
Margherita e la strana famiglia - v. *Maribel y la estraña familia.*
Mercanti di donne - v. *Marchands de filles.*
Merce bionda - v. *Endstation rote lanterne —(Blonde Mädchen für Havanna).*
Mina... fuori la guardia!
Misterius - v. *Les magiciennes.*
Mistero della porta di ferro, Il - v. *Clue of the Twisted Candle.*
Mistèro dello scóglio rosso, Il - v. *The Secret of the Purple Reef.*
Mosca di giorno e di notte.
Mostro che uccide, Il - v. *The Bat.*
Nessun amore è più grande - v. *Ningen no joken.*
Non ho ucciso - v. 125, *rue Montmartre.*

Notte a Parigi, Una - v. *Asphalte*.
Notti ladre, Le - v. *Probuzeni*.
Nudi alla mèta - v. *I'm All Right, Jack*.
Occhio che uccide, L' - v. *Peeping Tom*.
Ora X: attacco al Giappone - v. *Kamikase*.
Ossessione di sangue - v. *La bestia humana*.
Overlord! Attacco all'Europa - v. *La guerre inconnue*.
Piovra nera, La - v. *The Fearmakers*.
Principio superiore, Il - v. *Vyssi princip*.
Radiazioni B-X: distruzione uomo - v. *The Incredible Shrinking Man*.
Ragazza dagli occhi di gatto, La - v. *Mädchen mit den katzenaugen*.
Ragazza sotto il lenzuolo, La.
Ragazze per l'Oriente - v. *Das nachtlokal zum silbermond*.
Rapina, La - v. *The Rebel Set*.
Rapina perfetta, La - v. *Aldrig i livet*.
Ritorno dell'assassino, Il - v. *Jet over the Atlantic*.
Rivincita di Zorro, La - v. *Zorro the Avenger*.
Satelliti contro la terra, I - v. *Super Giant*.
Seddok, l'erede di Satana.
Sette strade al tramonto - v. *Seven Ways from Sundown*.
Sindacato del vizio, Il - v. *Vice Raid*.
Singapore, intrigo internazionale - v. *World for Ransom*.
S.S. Operazione Fortunat - v. *Fortunat*.
Stella di fuoco - v. *Flaming Star*.
Storia di un disertore - v. *Kirmes*.
Tarzan il magnifico - v. *Tarzan the Magnificent*.
Terrore dei Tongs, Il - v. *The Terror of the Tongs*.
Terrore sul mondo - v. *The Creature Walks Among Us*.
Tesoro delle S.S., Il - v. *Schüsse im morgengrauen (Der Schatz vom Toplitzsee)*.
Trafficanti di Singapore, I - v. *Peter Voss der held des tages*.
Tre anni di inferno - v. *Surrender-Hell!*
Tre femmine che scottano - v. *Le Saint mène la danse*.
Uomini coccodrillo - v. *The Alligator People*.
Uomo a tre ruote, L' - v. *Le triporteur*.
Verità in reggicalze, La - v. *Please Turn Over*.
Villaggio dei dannati, Il - v. *Village of the Damned*.
Villaggio più pazzo del mondo, Il - v. *Li'l Abner*.
Vita di O-Haru, donna galante, La - v. *Saikaku ichidai onna*.
Vivi con rabbia - v. *Studs Lonigan*.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *c.* = costumi; *cor.* = coreografie; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

ALDRIG I LIVET (La rapina perfetta) - Altro titolo: «**Det händer i natt**» — **r.**: Arne Ragneborn - **s.** e **sc.**: Ivar Segle - **f.**: Bengt Lindström - **m.**: Ulf Carlën - **int.**: Arne Ragneborn (Gunnar), Lars Ekborg (Swamp), Sven Erik Gamble (Nick), Ingrid Thulin (Lilly), Hampe Faustman (il padrone), Astrid Bodin (Margit), Stig Järrel, Keve Hjelm, Elof Ahrle, Hjördis Petersson, Margareta Nordin, Peter Lindgren - **p.**: Iris Film - **o.**: Svezia, 1956-57 - **d.**: Globe Films International.

ALLIGATOR PEOPLE, The (Uomini coccodrillo) — **r.**: Roy Del Ruth - **s.**: Orville H. Hampton e Charles O'Neal - **sc.**: Orville H. Hampton - **f.** (Cinemascope): Karl Struss - **m.**: Irving Gertz - **scg.**: Lyle R. Wheeler, John Mansbridge - **mo.**: Harry Gerstad - **int.**: Beverly Garland (Joyce Webster), Bruce Bennett (dott. Eric Lorimer), Lon Chaney jr. (Mannon), George Macready (dott. Mark Sinclair), Frieda Inescort (Signora Hawthorne), Richard Crane (Paul Webster), Douglas Kennedy (dott. Wayne McGregor), Vince Townsed jr., Ruby Goodwin, Boyd Stockman, John Merrick, Lee Warren, Bill Bradley, Dudley Dickerson, Hal K. Dawson - **p.**: Jack Leewood per la Associated Producers - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Fox.

ASPHALTE (Una notte a Parigi) — **r.**: Hervé Bromberger - **s.**: Jacques Sigurd - **sc.** e **d.**: Jacques Sigurd - **f.**: Roger Hubert - **m.**: Francis Lopez - **scg.**: Olivier Girard - **mo.**: Gilbert Natot - **int.**: Françoise Arnoul (Nicole), Massimo Girotti (Eric, suo marito), Jean-Paul Vignon (Michel), Marcel Bozzufi (Gino), Dany Saval, Anne-Marie Coffinet, Roger Dumas, Jean-François Poron, Georges Rivière, Don Ziegler, Jean Hébey - **p.**: Francis Lopez per la Lyrica-Filmel-Films Mars - **o.**: Francia - **d.**: regionale.

ATTENZIONE: GUERRA! — Il programma è composto dal cortometraggio: **HISTOIRE DU SOLDAT INCONNU** (Belgio, 1932) di Henry Stork; dai cortometraggi di disegni animati: **BOMBOMANIE** (Cecoslovacchia, 1958) di Bretislav Pojar e **POZOR!** («**Attenzione: Guerra**» - Cecoslovacchia, 1960) di Jiri Brdecka; dal cortometraggio di pupazzi: **LEV A PISNICKA** («**Il leone e la canzone**» - Cecoslovacchia, 1959) di Bretislav Pojar e dal mediometraggio documentario: **LE CENERI DELLA MEMORIA** (Italia, 1960) di Alberto Caldana - **d.**: regionale.

Su Ceneri della memoria *vedere giudizio di G. Cincotti a pag.* 47 *e dati a pag.* 59 *del n.* 8-9, 1960 (*Informativa Venezia*).

BAT, The (Il mostro che uccide) — **r.** e **sc.**: Crane Wilbur - **s.**: dal lavoro teatrale di Mary Roberts Rinehart e Avery Hopwood - **f.**: Joseph Biroc - **m.**: Louis Forbes - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **int.**: Vincent Price (dott. Malcolm Wells), Agnes Moorehead (Cornelia Van Gorder), Gavin Gordon (ten. Anderson), John Sutton (Warner), Lenita Lane (Lizzie Allen), Elaine Edwards (Dale Bailey), Darla Hood (Judy Hollender), John Bryant (Mark Fleming), Harvey Stephens (Carter Fleming), Mike Steele (Jack Bailey), Riza Royce (signora Patterson), Robert B. Williams (detective) - **p.**: C.J. Tevlin per la Liberty Pictures / Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Lux («remake» dei film **The Bat,** 1926, e **The Bat Whispers,** 1930, ambedue di Roland West).

BESTIA HUMANA, La (Ossessione di sangue) — **r.**: Daniel Tinayre - **s.**: dal romanzo «La bête humaine» di Émile Zola - **sc.**: Eduardo Borras - **f.**: Alberto Etchebehere - **m.**: Victor Slister - **scg.**: Gori Muñoz - **mo.**: Nicolas Proserpio - **dirett. prod.**: Nino Crisman, Carlo Alberto Parilla - **int.**: Massimo Girotti, Ana Maria Lynch, Elisa Christian Galvé, Alberto de Mendoza, Oscar Valicelli, Eduardo Cuitiño, Guillermo Battaglia, Amalia Sanchez Ariño, Luis Otero, Domenico Sapelli, Francisco de Paula, Berta Moss, Carlos Cotto, Adolfo Liuvel, Jesus Pampin, Liana Noda, Jack Petersen, Roberto Blanco, Alberto Quiles, Elena Cruz, Victor Martucci, Carmen Monteleone, Harry Gardner - **p.**: Los Cincos-Zenith Film - **o.**: Argentina-Italia, 1957 - **d.**: Universal.

BEHEMOTH THE SEA MONSTER (Il drago degli abissi) — **r.**: Douglas Hickox, Eugene Lourie - **s.** e **sc.**: Eugene Lourie - **f.**: Ken Hodges - **m.**: Ted Astley - **scg.**: Harry White - **mo.**: Lee Doig - **int.**: Gene Evans (Steve Karnes), Andre Morell (prof. James Bickford), Leigh Madison (Jeanie), Henry Vidon (Tom), John Turner (John), Jack McGowran (dott. Sampson), Maurice Kaufmann (ufficiale del sottomarino), Leonard Sachs - **p.**: Ted Lloyd per la Artistes Alliance-David Diamond Production - **o.**: Gran Bretagna, 1958 - **d.**: Globe Films Int.

BEYOND THE CURTAIN (Berlino Est, passaporto falso) — **r.**: Compton Bennett - **s.**: dal romanzo «Thunder Above» di Charles F. Blair jr. e A.J. Wallis - **sc.**: John Cresswell, Compton Bennett - **f.**: Eric Cross - **m.**: Kenneth Pakeman - **scg.**: Bernard Sarron - **mo.**: Alec Wilson - **int.**: Richard Greene (capitano Jim Kyle), Eva Bartok (Karin von Seefeldt), Marius Goring (Hans Koertner), Lucie Mannheim (signora von Seefeldt), Andrée Melly (Linda), George Mikell (Peter), John Welsh (Turner), Denis Shaw, Gaylord Cavallaro (Twining), Andre Mikelson (colonnello russo), Steve Plytas (Zimmermann), Brian Wilde (Seddon), Guy Kingsley-Poynter (Law), Court Benson (Magee), Annette Carell, Leonard Sachs, Maurice Browning, Richard Marner, Hanna Miller, Ian Curry, Gertan Klauber, Michael Shaw, Frederick Schrecker, Carmen Blanck-Sichel, Margaret Withers, Bill Edwards, Sheldon Laurence, Marie

France, Thomas Faulkes, John G. Heller, Max Brimmel - **p.**: John Martin per la Martin Films, London - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: Rank.

BLUEBEARD'S TEN HONEYMOONS (Le 10 lune di miele di Barbablù) — **r.**: W. Lee Wilder - **s. e sc.**: Myles Wilder - **f.**: Stephen Dade - **m.**: Albert Elms - **scg.**: Paul Sheriff - **mo.**: Tom Simpson - **int.**: George Sanders (Henri Landru), Corinne Calvet (Odette), Patricia Roc (signora Dureaux), Ingrid Hafner (Giselle), Jean Kent (signora Guillin), Greta Gynt (Jeanette), Maxine Audley (Cinzia), Selma Vaz Dias (signora Boyer), Peter Illing (Lefèvre), George Coulouris (Lacoste), Sheldon Lawrence (Pepi), Paul Whitsun-Jones (capostazione), Keith Pyott, Ian Fleming, John Gabriel - **p.**: Roy Parkinson per la Anglo-Allied - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: Lux Film.

CACCIATORI DI DOTE — **r.** e **s.**: Mario Amèndola - **sc.**: Pipolo, Castellano e M. Amendola - **f.**: Giuseppe Aquari - **m.**: Giorgio Fabor - **scg.**: Carlo Santonocito - **mo.**: Mario Bonotti - **int.**: Lauretta Masiero, Aroldo Tieri, Alberto Lionello, Raimondo Vianello, Gloria Paul, Riccardo Garrone, Rossella Como, Alberto Talegalli, Tiberio Murgia, Enrico Glori, Fanfulla, Peppino di Capri, Andrea Petricca, Manrico Melchiorre, Enrico Gozzi - **p.**: Rodes Cinematografica S.p.A. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

CANADIANS, The (I canadesi) — **r.**, **s.** e **sc.**: Burt Kennedy - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Arthur Ibbetson - **scg.**: ambientazione naturale - **mo.**: Douglas Robertson - **int.**: Robert Ryan (ispettore Gannon), John Dehner (Frank Boone), Torin Thatcher (serg. magg. McGregor), Murt Metcalfe (agente Springer), Teresa Stratas (la squaw bianca), Michael Pate (Volpe Savia), Jack Creley (Greer), Scott Peters (Ben), Richard Alden (Billy), John Sutton (sovrintendente Walker) - **p.**: Herman E. Webber per la 20th Century Fox - **o.**: Gran Bretagna-Canadà-U.S.A., 1961 - **d.**: 20th Century Fox.

CANAILLES, Les (Le canaglie) — **r.**: Maurice Labro - **s.**: dal romanzo «Faismo confiance» di James Hadley-Chase - **sc.**: R.M. Arlaud, Louis Martin, Claude Desailly, Maurice Labro - **f.**: Jacques Robin - **m.**: Marguerite Monnot, Georges Alloo - **scg.**: Jean Mandaroux - **mo.**: Henri Taverna - **int.**: Marina Vlady (Hélène Chalmers), Robert Hossein (Dawson), Philippe Clay (Carlo Sarotti), Scilla Gabel, Arnoldo Foà, Claire Maurier, Alexandre Gauge, Georges Vitaly - **p.**: Société Princia-Transmonde Film - **o.**: Francia-Italia, 1959 - **d.**: Del Duca.

CANNIBAL ATTACK (I divoratori della giungla) — **r.**: Lee Sholem - **s.** e **sc.**: Carroll Young - **f.**: Henry Freulich - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Edwin Bryant - **int.**: Johnny Weissmuller, Judy Walsh, David Bruce, Charles Evans, Bruce Cowling, Stevan Darrell, Joseph A. Allen, jr., la scimmia Kimba - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Ceiad-Columbia.

CAPAJEV (Ciapaiev) — **r.**: Sergej e Georgij Vasiljev - **s.**: S. e G. Vasiljev su materiale fornito da Dmitrij Furmanov e Anna Furmanova - **f.**: Aleksandr Sigajev e A. Xenofontov - **m.**: Gavril Popov - **scg.**: Isaac Makhlis - **int.**: Boris Babochkin (Ciapaiev), B. Blinov (commissario politico Furmanov), Leonid Kmit (Petka), Varvara Miasnikova, Illarion Pevtsov, Stepan Shkurat, Boris Chirkov, V. Volkov, Nikolai Simonov, Patapov - **p.**: Lenfilm - **o.**: U.R.S.S., 1934-35 - **d.**: Cinelatina.

CARMEN DE LA RONDA (Duello implacabile) — **r.**: Tulio Demicheli - **s.**: dal romanzo «Carmen» di Prosper Merimée - **sc.**: J.M. Arozamzna, Antonio Mas-Guindal, Tulio Demicheli, Jean-Pierre Feydeau - **adatt.**: Alfonso Sastre - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Antonio L. Ballesteros - **m.**: Gregorio Garcia Segura - **scg.**: Enrique Alarçon - **c.**: Joaquin Esparza - **mo.**: Antonio Ramirez - **int.**: Sara Montiel (Carmen), Maurice Ronet (José), Jorge Mistral (Antonio), Amedeo Nazzari (colonnello), German Cobos (Lucas), Maria Angeles Hortelano (Micaela), José Marco Davo, Felix Fernandez, Santiago Rivero - **p.**: Benito Perojo - **o.**: Spagna, 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

CATTLE DRIVE (Il fuggiasco di Santa Fé) — **r.**: Kurt Neumann - **s.** e **sc.**: Jack Natterford, Lillie Hayward - **f.** (Technicolor): Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Bernard Herzbrun, Hilyard Brown - **mo.**: Danny B. Landres - **int.**: Joel McCrea (Dan Mathews), Dean Stockwell (Chester Graham), Chill Wills (cuoco), Leon Ames (sig. Graham), Henry Brandon, Howard Petrie, Bob Steele, Griff Barnett - **p.**: Aaron Rosenberg per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1951 - **d.**: Universal.

CHE FEMMINA... E CHE DOLLARI! — **r.**: Giorgio Simonelli - **s.**: Enzo di Gianni - **sc.**: E. di Gianni, Ernesto Gastaldi, Marcello Ciorciolini, André Tabet - **f.** (Eastmancolor): Luciano Trasatti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Dolores Tamburini - **int.**: Dalida, Jacques Sernas, Mario Carotenuto, Giacomo Furia, Raymond Bussières, Pietro de Vico, Tiberio Murgia, Moira Orfei, Nino Taranto, Rossella Como, Dolores Palumbo, Aroldo Tieri, Alberto Talegalli, Angela Luce, Nino Vingelli, Anita Todesco, Fanfulla, Peppino di Capri e il suo complesso - **p.**: Enzo di Gianni Cinematografica / Rialto Film - **o.**: Italia-Francia, 1960 - **d.**: regionale.

125, RUE MONTMARTRE (Non ho ucciso) — **r.**: Gilles Grangier - **s.**: da un romanzo di André Gillois - **sc.**: Jacques Robert, André Gillois, Gilles Grangier, Michel Audiard - **f.**: Jacques Lemare - **m.**: Jean Yatove - **scg.**: Robert Bouladoux - **mo.**: Jacqueline Douarinou - **int.**: Lino Ventura (Pascal), Robert Hirsch (Didier), Andréa Parisy (Catherine), Jean Desailly (commissario Dodelot), Dora Doll, Alfred Adam, Lucien Raimbourg, Valery Vivin, Christian Lude - **p.**: Lucien Viard per la Orex Film - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Del Duca.

CLUE OF THE TWISTED CANDLE (Il mistero della porta di ferro) — **r.**: Allan Davis - **s.**: da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.**: Philip Mackie - **f.**: Brian Rhodes - **m.**: Francis Chagrin - **scg.**: Wolf Arnold - **mo.**: Bernard Gribble - **int.**: Bernard Lee (Meredith), David Knight (Lexman / Griswold), Francis De Wolff (Karadis), Colette Wilde (Grace), Christine Shaw (Belinda Holland), Stanley Morgan (Anson), A.J. Brown (commissario di polizia), Richard Caldicott (Fisher), Simon Lack (Jock), Edmond Bennett, Gladys Henson - **p.**: Jack Greenwood per la Merton Park Studios - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: Rank - Il film fa parte con **THE MALPAS MYSTERY (L'enigma di mr. Malpas)** della pellicola unica: **I GIALLI DI EDGAR WALLACE.**

COCAGNE (Fernandel scopa e pennel) — **r.**: Maurice Cloche - **s.**: dal romanzo omonimo di Yvan Audouard - **sc.**: Yvan Audouard, Jean Manse, Maurice Cloche, Giuseppe Mangione - **f.**: Roger Hubert - **m.**: Jean Leccia - **scg.**: Jacques Paris - **int.**: Fernandel (Marcantonio), Dora Doll (Hélène), Rellys, Andrex, René Génin, Josette Jordan, Roberto Risso, Leda Gloria, Memmo Carotenuto, Marie-Thérèse Izar, Claude Boussard - **p.**: Paris Elysée Production-Jad Film e David Film - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: regionale.

CONQUISTATORE DI MARACAIBO, Il — **r.**: Jean Martin - **s.** e **sc.**: Gianfranco Parolini e Giovanni Simonelli - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Francesco Izzarelli - **m.**: Alberto Arbò - **scg.**: Gianfranco Parolini - **c.**: Vittorio Rossi - **mo.**: Antonio Cimeno - **int.**: Isabelle Corey, Hans von Borsody, Jany Clair, Carlos Casaravilla, Helga Line, Luis Induni, José Marco, Livia Contardi, Carlo Tamberlani, Shorty - **p.**: Leonardo Martin per la Cineproduzioni Associate / Epoca Film-Procusa Film - **o.**: Italia-Spagna, 1961 - **d.**: Filmar.

CORDE RAIDE, La (La corda tesa) — **r.**: Jean-Charles Dudrumet - **s.**: dal romanzo « La veuve » di Michel Lebrun - **sc.**: Roland Laudenbach, Jean-Charles Dudrumet - **f.**: Pierre Guégnen - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: Olivier Girard - **int.**: Annie Girardot (Cora), François Périer (suo marito Daniel), Gérard Buhr (Henry), Henri Crémieux, Georges Descrières, Geneviève Brunet, Hubert Deschamps, Marcelle Arnold, Pierre-Jacques Moncorbier - **p.**: Robert Ciriez, Daubigny-Panda Film - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Cei-Incom.

CREATURE WALKS AMONG US, The (Il terrore sul mondo) — **r.**: John Sherwoord - **s.** e **sc.**: Arthur Ross - **f.**: Maury Gertsman - **e. s.**: Clifford

Stine - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert E. Smith - **mo.**: Edward Curtiss - **int.**: Jeff Morrow (dott. William Barton), Rex Reason (dott. Thomas Morgan), Leigh Snowden (Marcia), Gregg Palmer (Jed Grant), Maurice Manson (dott. Borg), James Rawley (dott. Johnson), Don Megowan (il mostro del mare), Ricou Browning (il mostro della terra) - **p.**: William Alland per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Universal.

CROWDED SKY, The (Il cielo è affollato) — **r.**: Joseph Pevney - **s.**: dal romanzo di Hank Searls - **sc.**: Charles Schnee - **f.** (Technicolor): Harry Stradling sr. - **m.**: Leonard Rosenman - **scg.**: Eddie Imazu - **mo.**: Tom McAdoo - **int.**: Dana Andrews (Dick Barnett), Rhonda Fleming (Cheryl Heath), Efrem Zimbalist, jr. (Dale Heath), John Kerr (Mike Rule), Anne Francis (Kitty Foster), Keenan Wynn (Nick Hyland), Troy Donahue (McVey), Joe Mantell (Louis Capelli), Karen Green (Anne), Patsy Kelly (Gertrude Ross), Jean Willes (Gloria Panawek), Nan Leslie (Bev), Donald May (Norm Coster), Louis Quinn (Sidney Schreiber), Edward Kemmer (Caesar), Tom Gilson (Rob Fermi), Hollis Irving (Beatrice Wiley), Paul Genge (Samuel N. Poole), Frieda Inescourt (signora Mitchell) - **p.**: Michael Garrison per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

DAY THEY ROBBED THE BANK OF ENGLAND, The (Furto alla Banca d'Inghilterra) — **r.**: John Guillermin - **s.**: da un romanzo di John Brophy - **sc.**: Howard Clewes - **adatt.**: H. Clewes, Richard Maibaum - **f.** (Metroscope): Georges Perinal - **e. s.**: Tom Howard - **m.**: Edwin Astley - **scg.**: Peggy Gick, Scott MacGregor - **mo.**: Frank Clarke - **int.**: Aldo Ray (Norgate), Peter O'Toole (Fitch), Elizabeth Sellars (Iris Muldoon), Kieron Moore (Walsh), Albert Sharpe (Tosher), Hugh Griffith (O'Shea), John Le Mesurier (Green), Joseph Tomelty (Cohoun), Wolf Frees (dott. Hagen), Miles Malleson (assist. curatore), Colin Gordon (archivista), Andrew Keir (sergente della Guardia), Michael Brennan (Walters), Erik Chitty (Gudgeon) - **p.**: Jules Buck per la Summit Film Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1959-60 - **d.**: M.G.M.

DÉJEUNER SUR L'HERBE, Le (Le déjeuner sur l'herbe) — **p., r., s.,** e **sc.**: Jean Renoir - **f.** (Eastmancolor): Georges Leclerc - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Marcel Louis Dieulot - **mo.**: Renée Lichtig - **collab. artistica**: Jean Serge - **collab. tecnica**: Yves André Hubert - **int.**: Paul Meurisse (Etienne), Ingrid Nordine (Marie Charlotte), Catherine Rouvel (Nénette), Robert Chandeau (Laurent), Micheline Gary (sua moglie Madeleine), Frédéric O'Brady (Rudolf), Ghislaine Dumont (sua moglie Magda), Blavette (Gaspard), Jean-Pierre Granval (il cognato), Jacqueline Morane (madame Poignant), Fernand Sardou (Poignant), Hélène Duc, Jacques Dannoville, Marguerite Cassan, Jean Claudio, Raymond Jourdan, Francis Miege, Régine Blaess, Pierre Leproux, Michel Herbault, Jacqueline Fontel, Paulette Dubost, M. You - **o.**: Francia, 1959 - **d.**: Cinelatina.

DEZERTER (Duello nel ventre della terra) — **r.**: Witold Lesiewicz - **s.** e **sc.**: Jerzy Stefan Stawinski - **f.**: Sergiusz Spruding - **m.**: Adam Walacinski - **scg.**: Woyciech Krysziofiak - **int.**: Maria Ciesielska (Elisabetta), Jozef Nowak (Roberto), Wanda Luczycka (madame Karolkowa, madre di Elisabetta), Mariusz Dmochewsky (Steiner), W. Golas, J. Clemens, B. Modelska, K. Lewicki, Z. Zintel - **p.**: Film Polski - **o.**: Polonia, 1959 - **d.**: Globe.

DINOSAURUS! (Dinosaurus) — **r.**: Irwin S. Yeaworth, jr. - **s.**: Jack H. Harrris - **sc.**: Jean Yeaworth, Dan E. Weisburd - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Stanley Cortez - **m.**: Ronald Stein - **scg.**: Jack Senter - **mo.**: John Bushelman - **e. f. s.**: Gene Warren, Wah Chang, Tim Baar - **e. scg. s.**: Roscoe S. Cline, George Schlicker, George E. Peckham - **int.**: Ward Ramsey (Bart Thompson), Kristina Hanson (Betty Piper), Paul Lukather (Chuck), Alan Roberts (Julio), Gregg Martell (uomo delle caverne), Fred Engelberg (Mike Hacker), Wayne C. Tredway (Dumpy), James Logan (O'Leary), Luci Blain (Chica), Jack Younger, Howard Dayton - **p.**: Jack H. Harris e Irvin S. Yeaworth, jr. per la Fairview - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Universal.

DONNA DI GHIACCIO, La — **r.**: Antonio Racioppi - **s.**: Giuseppe Guarino - **sc.** Antonio Angelelli, Giuseppe Guarino - **f.**: Oberdan Troiani - **m.**: Tarcisio Fusco - **scg.**: Oscar D'Amico - **mo.**: Mariano Arditi - **int.**: Bella Darvi (Adriana Savelli), Renato Baldini (Franco), Lucia Banti (Bettina), Carlo Campanini (evaso n. 24), Aldo Bufi Landi (Tony), Enrico Luzi (Adolfo), Maria Pia Casilio (la cuoca), Leda Gloria (zia Agata), Marco Tulli (altro evaso) - **p.**: Giuseppe Guarino per la Laura Cinematografica - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

ENDSTATION ROTE LATERNE (Blonde Mädchen für Havanna) (Merce bionda) — **r.**: Rudolf Jugert - **s.** e **sc.** Norman Roland, Franz Marischka - **f.**: Georg Krause - **m.**: Willi Mattes - **scg.**: Max Seefelder - **mo.**: Herbert Taschner - **int.**: Joachim Fuchsberger, Christine Görner, Eva Anthes, Werner Peters, Klausjürgen Wussow, Wolfgang Büttner, Nana Osten, Gudrun Schmidt, Annemarie Holtz, Anja Brüning - **p.**: Rapid Film - **o.**: Germania Occid., 1959-60 - **d.**: regionale.

ENEMY GENERAL, The (Esecuzione in massa) — **r.**: George Sherman - **s.**: Dan Pepper - **sc.**: Dan Pepper, Burt Picard - **f.**: Basil Emmott - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Gastone Medin - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Van Johnson (Lemaire), Jean-Pierre Aumont (Durand), Dany Carrel (Lisette), John Van Dreelen (generale Brüger), Françoise Prévost (Nicole), Hubert Noël (Claude), Jacques Marin (Marceau), Gérard Landry (Navarre), Edward Fleming (serg. Allen), Paul Bonifas (sindaco), Paul Müller (magg. Zughoff) - **p.**: Sam Katzman per la Clover - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Ceiad-Columbia.

FEARMAKERS, The (La piovra nera) — **r.**: Jacques Tourneur - **s.**: da un racconto di Darwin L. Teilhet - **sc.**: Elliot West, Chris Appley - **f.**: Sam Leavitt - **m.**: Irving Gertz - **scg.**: Serge Krismen - **mo.**: J.R. Whittredge - **int.**: Dana Andrews (capitano Alan Eaton), Dick Foran (Jim McGinnis), Marilee Earle (Lorraine Dennis), Mel Torme (Barney Bond), Roy Gordon (senatore Walder), Kelly Thordsen (Harold Loder), Veda Ann Borg (Vivian) - **p.**: Martin Lancer e Leon Chooluck per la Pacemaker Prod. - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: regionale.

FEVER IN THE BLOOD, A (Febbre nel sangue) — **r.**: Vincent Sherman - **s.**: dal romanzo di William Pearson - **sc.**: Roy Huggins, Harry Kleiner - **f.**: J. Peverell Marley - **m.**: Ernest Gold - **scg.**: Malcolm Bert - **mo.**: William Ziegler - **int.**: Efrem Zimbalist jr. (giudice Leland Hoffman), Angie Dickinson (Cathy Simon), Jack Kelly (Dan Callahan), Don Ameche (senatore A.S. Simon), Ray Danton (Marker), Herbert Marshall (governatore Thornwall), Andra Martin (Laura Mayberry), Jesse White (Mickey Beers), Rhodes Reason (Walter Thornwall), Robert Colbert (Thomas Morely), Carroll O'Connor (Matt Keenan), Parley Baer (Bosworth), June Blair (Paula Thornwall), Sandra Edwards (Lucy Callahan) - **p.**: Roy Huggins per la Warner Bros. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

FIÈVRE MONTE A EL PAO, La (L'isola che scotta) — **r.**: Luis Buñuel - **s.**: da un romanzo di Henry Castillou - **sc.**: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Charles Dorat, Louis Sapin - **f.**: Gabriel Figueroa - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: dal vero - **mo.**: James Cuenet - **int.**: Gérard Philipe (Ramon Vasquez), Maria Félix (Inès Vargas), Jean Servais (Alejandro Gual), Raoul Dantes (Garcia), Miguel A. Ferriz (Vargas), Domingo Soler (prof. Gardenas), Victor Junco (Indarte), Roberto Cañedo - **p.**: Groupe des Quatre-Cinematografica Filmex - **o.**: Francia Messico, 1959 - **d.**: regionale.

FIVE GUNS TO TOMBSTONE (Cinque pistole) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.**: Arthur Orloff - **sc.**: Richard Schayer, Jack De Witt - **f.**: Maury Gertsman - **m.**: Paul Sawtell e Bert Shefter - **scg.**: Serge Krizman - **int.**: James Brown (Billy Wade), Robert Karnes (Matt Wade), John Wilder (Ted Wade), Della Sharman (Arlene), Walter Coy (Ike Garvey), Joe Haword, Quent Sondergaard, Boyd Morgan, John Locke, Gregg Palmer, Willis Bouchey, John Eldridge - **p.**: Robert E. Kent per la Zenith Pict. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear.

FLAMING STAR (Stella di fuoco) — **r.**: Don Siegel - **r. seconda unità:** Richard Talmadge - **s.**: da un romanzo di Clair Huffaker - **sc.**: Clair Huffaker

e Nunnally Johnson - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Charles G. Clarke - **m.**: Cyril J. Mockridge - **scg.**: Duncan Cramer, Walter M. Simonds - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Elvis Presley (Pacer), Steve Forrest (Clint), Barbara Eden (Roslyn Pierce), Dolores Del Rio (Neddy Burton), John McIntyre (papà Burton), Rodolfo Acosta (Corna di Buffalo), Karl Swenson (Dred Pierce), Ford Rainey (Doc Phillips), Richard Jaeckel (Angus Pierce), Anne Benton (Dorothy Howard), L.Q. Jones (Tom Howard), Douglas Dick (Will Howard), Tom Reese (Jute), Mariah Goldina (Ph'Sha Knay), Monte Burkhart (Ben Ford), Ted Jacques (Hornsby), Rodd Redwing (pellerossa), Perry Lopez (Due Lune) - **p.**: David Weisbart per la 20th Century-Fox - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century-Fox.

FORTUNAT (S.S. Operazione Fortunat) — **r.**: Alex Joffe - **s.**: dal romanzo omonimo di Michel Breitman - **sc.**: Alex Joffe, Pierre Corti - **f.**: Pierre Petit - **m.**: Denis Kieffer - **scg.**: Henri Schmitt - **mo.**: Eric Pluet - **int.**: Michèle Morgan (Juliette), Bourvil (Fortunat), Gaby Morlay (la signorina Massillon), Teddy Bilis (Falk), Rosy Varte (signora Falk), Patrick Millow (il piccolo Pierre), Frédéric Robert (Maurice) - **p.**: Robert Dorfmann per la Silver Films-Cinetel-Produzioni Cinematografiche Mediterranee - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Cei-Incom.

FRONTIER UPRISING (Frontiera indiana) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.**: George Bruce - **sc.**: Owen Harris - **f.**: Maury Gertsman - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Jim Davis, Ken Mayer, Nancy Hadley, David Renard, John Marshall, Don O'Kelly, Addison Richards, Nestor Paiva, Eugene Iglesias, Stuart Randall, Renata Vanni, Tudor Owen, Herman Rudin - **p.**: Robert E. Kent per la Zenith - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear.

FURY AT SMUGGLERS BAY (La baia dei pirati) — **r.**, **s.** e **sc.**: John Gilling - **f.** (Panascope, Eastmancolor): Harry Waxman - **m.**: Harold Geller - **scg.**: Duncan Sutherland - **mo.**: John Victor Smith - **int.**: John Fraser (Chris), Peter Cushing (giudice Trevenyan), Bernard Lee (Black John), Michèle Mercier (Louise), June Thorburn (Jenny), William Franklyn («Il capitano»), George Coulouris (Lejeune), Liz Fraser (Betty), Miles Malleson (duca di Avon), Katherine Kath (Maman), Tom Duggan («Red Friars»), Jouma (Jouma), Humphrey Heathcote (Roger Treherne), Christopher Carlos (The Tiger), Maitland Moss (Tom) - **p.**: John Gilling per la Mijo - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: Globe.

GIALLI DI EDGAR WALLACE, I: E' formato da due film: **CLUB OF THE TWISTED CANDLE** e **MALPAS MYSTERY** (vedi).

GIGOLO, Le (Gigolò) — **r.**: Jacques Deray - **s.**: dal romanzo di Jacques Robert - **sc.**: J. Robert, Jacques Deray, Françoise Mallet-Jorris - **f.**: Roger Dormoy - **m.**: Jean Yatove - **scg.**: Robert Bouladoux - **int.**: Jean-Claude Brialy (Jacky), Alida Valli (Agathe), Jean Chevrier (dott. Dampier), Philippe Nicaud (Edouard), Valérie Lagrange (Gillou), Rosy Varte, Jeanne Perez, Sophie Grimaldi, Yann Barri, Noelle Leris, Sacha Briquet, Albert Michel, Julien Bertheau, Colette Regis, Boniface - **p.**: Lucien Viard per la Orex Films - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: regionale.

GUERRE INCONNUE, La (Overlord! Attacco all'Europa) — **coordinazione, s.** e **sc.**: Perry Wolff - **f.**: operatori varî sui fronti di guerra - **mo.**: Françoise Diot - **p.**: Les Films d'Arts-C.B.S. Europe - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: Filmar - Fanno parte del documentario parecchie sequenze tratte dalla serie di film: **Why We Fight** (Perché combattiamo) del 1942-43, realizzati da Frank Capra, George Stevens, Anatole Litvak, William Wyler.

HITO HITO (Hito Hito - Siamo felici) — **r.**: Hans Ertl - **s.** e **sc.**: H. Ertl - **f.** (Agfacolor): Monika e Hans Ertl - **m.**: Hans Posegga - **scg.**: dal vero - **mo.**: Ilona Latumer - **p.**: Hans Ertl / Bavaria - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

I'M ALL RIGHT, JACK (Nudi alla meta) — **r.**: John Boulting - **s.**: dal romanzo «Private Life» di Alan Hackney - **sc.**: Frank Harvey, John Boulting. Alan Hackney - **f.**: Max Greene - **m.**: Ken Hare - **scg.**: Bill Andrews - **mo.**:

Anthony Harvey - **int.**: Ian Carmichael (Stanley Windrush), Peter Sellers (Fred Kite), Dennis Price (Bertram Tracepurcel), Margaret Rutherford (zia Dolly), Richard Attenborough (Cox), Terry-Thomas (maggiore Hitchcock), Irene Handl (signora Kite), Liz Fraser (Cynthia Kite), John Le Mesurier (Waters), Marne Maitland (Mohammed), Miles Malleson (Windrush senior), Victor Maddern (Knowles), Kenneth Griffith (Dai), Brian Oulton, Malcolm Muggeridge, Raymond Huntley, Fred Griffiths, Donald Donnelly, John Comer, Bruce Wightman, Billy Rayment, Ronnie Stevens, Martin Boddey, Sam Kydd, Cardew Robinson, Tony Comer, John Glyn-Jones, Pauline Winter, Maurice Colbourne, Jeremy White, Robin Hay, Michael Bates, John Van Eyssen, Robert Bruce, Michael Ward, Stringer Davis, Tony Spear, Arthur Skinner, William Leacock, Eynon Evans, Esma Cannon, Robert Young, Roy Purcell, Marianne Stone, Wally Patch, Marion Shaw, Terry Scott, Alun Owen, Muriel Young, Frank Phillips, Ian Wilson, Margaret Lacey, George Selway, Alan Wilson, David Lodge, Keith Smith, Kenneth Warren, Basil Dignam, Harry Locke - **p.**: Roy Boulting per la Charter-Boulting Brothers Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

INCREDIBLE SHRINKING MAN, The (Radiazioni B-X: distruzione uomo) — **r.**: Jack Arnold - **s.**: da un racconto di Richard Matheson - **sc.**: R. Matheson - **f.**: Ellis W. Carter - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.**: Al Joseph - **eff. f. spec.**: Clifford Stine - **int.**: Grant Williams (Scott Carey), Randy Stuart (Louise), April Kent (Clarice), Paul Langton (Charlie Carey), Raymond Bailey (dott. Silver), William Scallert (dott. Bramson), Frank Scannell, Helene Marshal, Diana Darrin, Billy Curtis - **p.**: Albert Zugsmith per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

JET OVER THE ATLANTIC (Il ritorno dell'assassino) — **r.**: Byron Haskin - **s. e sc.**: Irving H. Cooper - **f.**: George Stahl - **m.**: Lou Forbes - **scg.**: John Mansbridge, Ramon Rodriguez Granada - **mo.**: James Leicester - **int.**: Guy Madison (Brett Matiur), Virginia Mayo (Jean Gurney), George Raft (Stafford), Ilona Massey (madame Sandals), George Macready (Lord Leverett), Anna Lee (Ursula Leverett), Margaret Lindsay (signora Lanyard), Venetia Stevenson (June Elliott), Mary Anderson (Maria), Brett Halsey (dott. Wanderbird), Argentina Brunetti (miss Hooten), Frederic Worlock (rev. Hälltree), Tudor Owen (Priestwood), Hilda Moreno (signora Priestwood), Cindy Lee (Laura Lanyard), Tito Junco (generale Ramirez) - **p.**: Benedict E. Bogeaus per la Inter-Continent - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

KAMIKASE (Ora X: attacco al Giappone) — **r., s. e sc.**: Perry Wolff - **f.**: vari - **m.**: Norman Dello Joio - **mo.**: Françoise Diot - **p.**: Les Film d'Art-G.B.S. Europe-Lyra Film - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Filmar.

KANJUT SAR (La montagna che ha in vetta un lago) — **r., s. e sc.**: Guido Guerrasio - **f.** (Eastmancolor): Pino Nava e Massimo Dallamano - **m.**: Gino Marinuzzi, jr. - **mo.**: G. Guerrasio - **int.**: le guide Jean Bich, Camillo Pelissier, Pierino Pession, Leonardo Carrel, Pacifico Pession, Lino Tamone, Marcello Lombard, Marcello Carrel e Guido Monzino, Paolo Cerretelli, il cap. Khalid e Pino Nava - **p.**: Guido Monzino - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Dino De Laurentiis.

KIRMES (La storia di un disertore) — **r.**: Wolfgang Staudte - **mo.**: Lilian Seng, Ursula Tschiesche, Ursula Richter - **d.**: regionale.
Vedere giudizio di A. Pesce a pag. 28 *e dati a pag.* 38 *del n.* 7, 1960 (*Berlino* 1960).

KONGA (Konga) — **r.**: John Lemont - **s. e sc.**: Aben Kandel, Herman Cohen - **f.** (SpectaMation, Eastmancolor): Desmond Dickinson - **m.**: Gerard Schürmann - **scg.**: Wilfred Arnold - **mo.**: Jack Slade - **int.**: Michael Gough (dott. Charles Decker), Margo Johns (Margaret), Jess Conrad (Bob Kenton), Claire Gordon (Sandra Banks), Austin Trevor (Dean Foster), Jack Watson (soprintendente Brown), George Pastell (prof. Tagore), Vanda Godsell (madre di Bob), Stanley Morgan (ispett. Lawson), Grace Arnold (miss Barnesdell), Leonard Sache (padre di Bob), Nicholas Bennett (Daniel), Kim Tracy (Mary), Rupert Osborne (Eric), Waveney Lee (Janet), John Welsh (Garland) - **p.**:

Herman Cohon e Jim O'Connolly per la Merton Park / Herman Cohen Prod. - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: Rank.

KRZYZACY (I cavalieri teutonici) — **r.**: Aleksander Ford - **d.**: Atlantis.
Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 23 *e dati a pag.* 36 *del n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Venezia* 1960).

LAST ANGRY MAN, The (Addio, dottor Abelman!) — **r.**: Daniel Mann - **s.**: dal romanzo di Gerald Green - **sc.**: Gerald Green - **adatt.**: Richard Murphy - **f.**: James Wong Howe - **m.**: George Duning - **scg.**: Carl Anderson - **mo.**: Charles Nelson - **int.**: Paul Muni (dott. Sam Abelman), David Wayne (Woodrow Wilson Thrasher), Betsy Palmer (Anne Thrasher), Luther Adler (dott. Max Vogel), Dan Tobin (Ben Loomer), Robert F. Simon (Lyman Gattling), Joby Baker (Myron Malkin), Claudia McNeil (signora Quincy), Billy Dee Williams (Josh Quincy), Joanna Moore (Alice Taggart), Nancy R. Pollock (Sarah Abelman), Godfrey Cambridge (Nobody Home), David Winters (Les Roy), Helen Chapman (miss Bannahan) - **p.**: Fred Kohlmar - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Globe.
Vedere giudizio di G. C. Castello a pag. 74 *del n.* 3-4, 1960 (*Mar del Plata*) *e di V. A. Pineda a pag.* 79 *del n.* 5-6, 1950 (*Valladolid*).

LAW AND DISORDER (Benvenuto a Scotland Yard!) — **r.**: Charles Crichton -**s.**: dal romanzo «Smuggler's Circuit» di Denys Roberts - **scg.**: Allan Harris - **mo.**: Oswald Hafenrichter - **altri int.**: Joan Hickson (zia Florence), Lionel Jeffries (magg. Proudfoot), Jeremy Burnham (Colin Brand), Brenda Bruce (Mary), George Coulouris (Benny), Harold Goodwin (Blacky), Meredith Edwards (serg. Bolton), Reginald Beckwith (Vickery), David Hutcheson (Freddie), Michael Trubshawe (Ivan), John Le Mesurier (Pomfret), Mary Kerridge, Irene Handl. Allan Cuthbertson, Sam Kydd, John Hewer, John Warwick, Nora Nicholson, Anthony Sagar, John Paul, Alfred Burke - **p.**: Paul Soskin, George Pitcher per la Hotspur Films - **d.**: Euro.
Vedere breve giudizio di E. G. Laura a pag. 44 *e altri dati a pag.* 49 *del n.* 6, 1959 (*Cannes*).

LETZTEN WERDEN DIE ERSTEN SEIN, Die (In caso d'innocenza) — **r.**: Rolf Hansen - **s.**: John Galsworthy - **sc.**: Jochen Huth - **f.**: Franz Weihmayr - **m.**: Mark Lothar - **scg.**: Robert e Kurt Herlth - **mo.**: Anna Höllering - **int.**: O.E. Hasse, Ulla Jacobsson, Maximilian Schell, Adelheid Seeck, Brigitte Grothum, Bruno Hübner, Peter Mosbacher, Hans Quest, Willy Krüger - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occid., 1957 - **d.**: regionale.

LI'L ABNER (Il villaggio più pazzo del mondo) — **r.**: Melvin Frank - **s.**: dalle «comic strips» («fumetti») di Al Capp e dalla commedia musicale di Norman Panama e Melvin Frank - **f.** (VistaVision, Technicolor): Daniel L. Fapp - **m. e canzoni**: Gene De Paul, Johnny Mercer - **scg.**: Hal Pereira, J. McMillan Johnson - **c.**: Alvin Colt - **mo.**: Arthur P. Schmidt - **int.**: Peter Palmer (Li'l Abner), Leslie Parrish (Daisy Mae), Stubby Kaye (Marryin' Sam), Howard St. John (generale Bullmoose), Julie Newmar (Stupefyin' Jones), Stella Stevens (Appassionata von Climax), Bern Hoffman (Earthquake McGoon), Billie Hayes (Mammy Yokum), Joe E. Marks (Pappy Yokum), Robert Strauss (Romeo Scragg), Ted Thurston (senatore Jack S. Phogbound), Al Nesor (Evil Eye Fleagle), William Lanteau (Available Jones), Carmen Alvarez (Moonbeam McSwine), Alan Carney (sindaco Dawgmeat), Diki Lerner (Lonesome Polecat), Stanley Simmonds (Rasmussen T. Finsdale) - **p.**: Norman Panama per la Panama-Frank - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Paramount.

MADCHEN MIT DEN KATZENAUGEN, Das (La ragazza dagli occhi di gatto) — **r.**: Eugen York - **s. e sc.**: Werner P. Zibaso - **f.**: Heinz Hölscher - **m.**: Willy Mattes - **scg.**: Wilhelm Vorweg, Ernst Schomer - **mo.**: Alexander Anatra - **int.**: Vera Tschechowa, Joachim Fuchsberger, Wolfgang Preiss, Mady Rahl, Bum Krüger, Hans Clarin, Stanislav Ledinek, Nina Hauser, Willy Krüger, Emmerich Schrenk, Gert Fröbe - **p.**: Willy Zeyn - **o.**: Germania Occid., 1958 - **d.**: regionale.

MADISON AVENUE (Inferno a Madison Avenue) — **r.**: H. Bruce Humberstone - **s.**: dal romanzo « The Build-Up Boys » di Jeremy Kirk - **sc.**: Norman Corwin - **f.** (CinemaScope): Charles G. Clarke - **m.**: Harry Sukman - **scg.** Duncan Cramer, Leland Fuller - **mo.**: Betty Steinberg - **int.**: Dana Andrews (Clint Lorimer), Jeanne Crain (Peggy Shannon), Eleanor Parker (Anne Tremaine), Eddie Albert (Harvey Ames), Howard St. John (J.D. Jocelyn), David White (Stevenson Brock), Henry Daniell (Stipe), Betty Andrews (miss Katie Olsen), Kathleen Freeman (miss Haley), Jack Orrison (maggiore), Yvonne Peattie (miss Malloy), Arlene Hunter (miss Horn) - **p.**: Bruce Humberstone per la 20th Century-Fox - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Fox.

MAFIOSI, I — **r.**: Roberto Mauri - **s.**: Leo Guarrasi - **sc.**: Leo Guarrasi e R. Mauri - **f.** (Cinemascope): Angelo Baistrocchi - **m.**: Aldo Piga - **scg.**: Elio Balletti - **mo.**: Mario Sansoni - **int.**: Erno Crisa (Turi), Wandisa Guida (Odette), Luciano Marin (barone), Luisella Boni (Caterina), Philippe Hersent (don Calogero), Gino Buzzanca, Gisella Sofio, Germano Longo, Paolo Sardisco, Franco Iamonte, Carlo Pisacane, Walter Brandi - **p.**: Leo Guarrasi per la European Cinema Pictures - **o.**: Italia, 1959 - **d.**: regionale.

MAGICIENNES, Les (Misterius) — **r.**: Serge Friedman - **s.**: da un romanzo di Boileau e Narcejac - **sc.**: François Boyer, Bernard Revon - **f.**: Christian Matras - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Jean d'Eaubonne - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Ellen Kessler (Hilda), Alice Kessler (Greta), Jacques Riberolles (Pierre), Ginette Leclerc (Odette), Jean Mercure, Daniel Sorano - **p.**: Spéva Films / Intertéléfilm - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: regionale.

MALPAS MYSTERY, The (L'enigma di mr. Malpas) — **r.**: Sidney Hayers - **s.**: dal romanzo di Edgar Wallace « Il volto nell'ombra » (Face in the Night) - **sc.**: Paul Tabori, Gordon Wellesley - **f.**: Michael Reed - **m.**: Elisabeth Lutyens - **scg.**: Eric Saw - **mo.**: Tristam Cones - **int.**: Maureen Swanson (Audrey), Allan Cuthbertson (Marshalt), Geoffrey Keene (Torrington), Ronald Howard (Dick Shannon), Sandra Dorne (Dora), Alan Tilvern (Gordon Seager), Leslie French (Wilkins), Catherine Feller (Ginette), Richard Shaw (Kornfeldt), Sheila Allen (Frau Kornfeldt), Edward Cast (Laker) - **p.**: Julian Wintle, Leslie Parkyn per la Merton Park Studios / Langton - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: Rank. Il film fa parte con **CLUE OF THE TWISTED CANDLE** (Il mistero della porta di ferro) del programma: **I GIALLI DI EDGAR WALLACE.**

MARCHANDS DE FILLES (Mercanti di donne) — **r., s.** e **sc.**: Maurice Cloche - **f.**: Jacques Mercanton - **m.**: Guy Magenta - **sc.**: Raymond Nègre - **mo.**: Franchette Mazin - **int.**: Georges Marchal (mister John), Agnès Laurent (Josétte), Daniela Rocca (Bettina), Saro Urzì (Mottia), Renée Cosima (madame de Carnoule), Richard Winckler (Henri), Roger Duchesne (Gofferi), Pascale Roberts, Robert Porte, Jacques Dynam, Evelyne Dandry, Florence Arnaud, Luce Aubertin, Anne Marie Mersen, Catherine Romane, Claude Cerval, Georges Lycan, Henri J. Huet, Jorge Matthews, Roger Coggio, Clément Harari, Pierre Massimi - **p.**: Robert de Nesle per la Comptoir Français de Productions Cinématographiques - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: regionale.

MARIBEL Y LA ESTRANA FAMILIA (Margherita e la strana famiglia) — **r.**: José Maria Forque - **scg.**: M. Mihura e Luis Marquina - **d.**: Interfilm.

Vedere altri dati a pag. 59 e giudizio di G. Cincotti a pag. 52 del n. 8-9, agosto- sett. 1960 (*Venezia Informativa*).

MEURTRE EN 45 TOURS (Assassinio a 45 giri) — **r.**: Etienne Périer - **s.**: dal romanzo « A coeur perdu » di Pierre Boileau e Thomas Narcejac - **sc.**: Dominique Fabre, Etienne Périer, Albert Valentin - **f.**: Marcel Weiss - **m.**: Yves Claoué - **scg.**: Jean Mandaroux - **mo.**: Robert Isnardon - **int.**: Danielle Darrieux (Eve Faugère), Jean Servais (Maurice Faugère), Michel Auclair (Jean le Prat), Henri Guisol (Georges Méliot), Jacqueline Danno (Florence), Bernard Lajarrige (Moureau), Raymond Gérome, Julien Verdier, Bernard Musson, Peggy Lonaty, Madeleine Barbulée, Hubert Deschamps, Mathilde Casadesus, Philippe Prince - **p.**: Jacques Bar per la Cité Films - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: M.G.M.

MINA... FUORI LA GUARDIA! — **r.**: Armando W. Tamburella - **s.** e **sc.**: Vittorio Metz - **f.**: Anchise Brizzi - **m.**: Francesco Masi - **scg.**: Raffaele Filippone - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Mina (Valeria), Arturo Testa (Toni Rino), Aroldo Tieri (Renato), Vicky Ludovisi (Milly), Tiberio Murgia (serg. Ugo), Didi Perego (Rosina), Maria Luisa Barbaria (figlia del colonnello), Vittorio Congia (Vittorio), Carlo Croccolo (Carletto), Arrigo Raho (Archimede), Enrico Viariso (dottore), Nino Vingelli (impresario), Gianpaolo Bucceri (amico di Vittorio), Livia Venturini (mamma di Carlo), Amelia Perrella (mamma di Archimede), Peppino di Capri (cantante) - **p.**: Indipendence Films Produzione - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Siden Film (regionale).

MOSCA DI GIORNO E DI NOTTE (già **VIAGGIO A MOSCA**) — **r.**: Michele Gandin - **mo.**: M. Gandin e Giorgio Arlorio - **p.**: Prod. Cortometraggi-Gigi Martello e Kinokronica Sovietica - **o.**: Italia-URSS, 1959 - **d.**: regionale. Al film è abbinato il mediometraggio: **AVVENTURA DEL POLO SUD** — **r.**: Luigi Romersa e Giuliano Tomei - **comm. parlato**: L. Romersa, Corrado Sofia, G. Tomei - **f.**: Giorgio Vettori, Duccio Guidotti - **m.**: Franco Potenza - **mo.**: Vittorio Solito - **p.**: Cortometraggi-Gigi Martello / Tempo Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di T. Ranieri a pag. 30 *e altri dati a pag.* 31 *del n.* 11, 1959 (*Informativa Venezia*).

NACHTLOKAL ZUM SILBERMOND, Das (Ragazze per l'Oriente) — **r.**: Wolfgang Glück - **s.** e **sc.**: Peter Loos, August Rieger, Wolfgang Glück - **f.**: Walter Tuch - **m.**: Carl Niessen - **scg.**: Felix Smetana - **mo.**: Eleonora Kunze - **coreografia**: Ernesto Bittner - **int.**: Marina Petrowa, Pero Alexander, Jürg Holl, Marisa Mell, Rolf Olsen, Gerdina Gordon, Aina Capell, Renate Rohm, Loni Friedl, Raoul Retzer, Guido Wieland, Erica Schramm, Peter Preses, Heinrich Trimbur, Wolf Harnisch, Angèle Durand, Camillo Felgen, Nielsen Brothers - **p.**: Rex Film / Bloemer & C. - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: INDIEF.

NAZO NO SENKAN MUTSU (La corazzata deve saltare!) — **r.**: Kiyoshi Komori - **s.**: Ryosuke Okamoto - **sc.**: Kozo Hayama, Mon Shichijo - **f.** (Shin TohoScope): Shigenari Yoshida - **m.**: A. I. Vuk - **scg.**: Harou Asao - **int.**: Shigeru Amachi, Kinuko Obata, Noriko Kitazawa, Yoichi Numata, Bunta Sugawara, Shinsuke Mikimoto, Hiroshi Nakaoka, Keinosuke Wada, Kanjuro Arashi, Ken Utsui, Shinji Suzuki, Takamitsu Watanabe, Masao Takamatsu, Yoji Misaki - **p.**: Mitsugi Okura per la Shin Toho - **o.**: Giappone, 1960 - **d.**: Globe Films Int.

NEBRASKAN, The (Le frontiere dei Sioux) — **r.**: Fred F. Sears - **s.**: David Lang - **sc.**: David Lang e Martin Berkeley - **f.** (Technicolor): Henry Freulich - **m.**: Ross Di Maggio - **scg.**: Robert Peterson - **mo.**: Al Clark e James Sweeney - **int.**: Phil Carey (Wade Harper), Roberta Haynes (Paris), Wallace Ford (McBride), Richard Webb (Ace Eliot), Lee Van Cleef (Reno), Maurice Jara (Piede Alato), Regis Toomey (colonnello Markham), Jay Silverheels, Pat Hogan, Dennis Weaver, Boyd «Red» Morgan - **p.**: Wallace MacDonald per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Euro.

NEVER TAKE SWEETS FROM A STRANGER (Corruzione a Jamestown) — **r.**: Cyril Frankel - **s.**: dal dramma «The Pony Cart» di Roger Garis - **sc.**: John Hunter - **f.** (Megascope): Freddie Francis - **m.**: Elisabeth Lutyens - **scg.**: Bernard Robinson, Don Mingay - **mo.**: Jim Needs, Alfred Cox - **int.**: Gwen Watford (Sally), Patrick Allen (Peter Carter), Felix Aylmer (Olderberry senior), Niall MacGinnis (avvocato difensore), Alison Leggatt (Martha), Bill Nagy (Olderberry junior), Macdonald Parke (giudice), Michael Gwynn (Pubblico Ministero), Budd Knapp (Hammond), Jaine Faye (Jean), Frances Green (Lucille), James Dyrenforth (dottor Stevens), Estelle Brody (Eunice Kalliduke), Robert Arden (Tom Demarest), Vera Cook (signora Demarest) - **p.**: Anthony Hinds e Anthony Nelson-Keys per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Ceiad-Columbia.

NINGEN NO JOKEN (Nessun amore è più grande) — **r.**: Masaki Kobayashi - **d.**: Rome International.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 18 *e dati a pag.* 35 *del n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 (*Festival di Venezia*).

OURS, L' (Daniele nella gabbia dell'orso) — **r.**: Edmond Séchan - **s.**: Roger Mauge - **sc.**: Roger Mauge, Edmond Séchan - **f.** (Eastmancolor): André Villard - **m.**: Jean Prodromides - **scg.**: René Denoux - **int.**: Renato Rascel (Médard), Francis Blanche, Daniel Lecourtois, Cora Camoin, Yvette Etiévant, Jean Bellanger, Hubert de Lapparent, l'orsa Gocha, Hélène Tossy, Marcel Loche - **p.**: Jean Paul Guibert per la Filmsonor-Intermondia / Titanus - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Titanus.

PARADIES DER MATROSEN, Das (I forzati del piacere) — **r.**: Harald Reinl - **s.** e **sc.**: Helmut Weiss, Curt J. Braun - **f.** (Agfacolor): Georg Bruckbauer - **m.**: Werner Scharfenberger - **scg.**: Willi A. Hermann, Willi Klaue - **mo.**: Walter von Bonhorst - **int.**: Margit Saad, Boy Gobert, Mara Lane, Wolfgang Wahl, Peter Weck, Peter Nestler, Karin Heske, Bum Krüger, Henri Cogan, Ralf Roberts, Irene Borinski, Jan Hendriks, Michael Symo, Manfred Meurer, Ninowka e Piel, le Hiller Girls, Gus Backhus - **p.**: Kurt Urlich - **o.**: Germania Occid, 1959 - **d.**: regionale.

PEEPING TOM (L'occhio che uccide) — **r.**: Michael Powell - **s.** e **sc.**: Leo Marks - **f.** (Eastmancolor): Otto Heller - **m.**: Brian Easdale - **scg.**: Arthur Lawson - **mo.**: Noreen Ackland - **int.**: Carl Boehm (Mark), Anna Massey (Helen), Maxine Audley (signora Stephens), Moira Shearer (Vivian), Esmond Knight (Athur Baden), Michael Goodliffe (Don Jarvis), Shirley Ann Field (Diane Ashley), Bartlett Mullins (signor Peters), Jack Watson (ispettore Gregg), Nigel Davenport (serg. Miller), Pamela Green (Milly), Martin Miller (dottor Rosan), Brian Wallace (Tony), Brenda Bruce (Dora), Miles Malleson (il gentiluomo anziano) - **p.**: Michael Powell e Albert Fennell per la Michael Powell (Theatre) - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Rank.

PETER VOSS DER HELD DES TAGES (I trafficanti di Singapore) — **r.**: Georg Marischka - **s.**: Curt J. Braun - **sc.**: Curt J. Braun, Peter Dronte - **f.** (Eastmancolor): Klaus von Rautenfeld - **m.**: Erwin Halletz - **scg.**: Otto Pischinger, Hertha Hareiter - **mo.**: Hermann Haller - **int.**: O.W. Fischer, Linda Christian, Peter Vogel, Ingmar Zeisberg, Peter Mosbacher, Helga Sommerfeld, Ralf Wolter, Ludwig Linkmann, Lucie Englisch, Ady Berber, Walter Giller - **p.**: Kurt Ulrich - **o.**: Germania Occid. 1959 - **d.**: Filmar.

PLEASE TURN OVER (La verità in reggicalze) — **r.**: Gerald Thomas - **s.**: dalla commedia « Book of the Month » di Basil Thomas - **sc.**: Norman Hudis -**f.**: Ted Scaife - **m.**: Bruce Montgomery - **scg.**: Carmen Dillon - **mo.**: John Shirley - **int.**: Julia Lockwood (Jo Halliday), Jean Kent (Janet Halliday), Ted Ray (Edward Halliday), Leslie Phillips (dott. Henry Manners), Joan Sims (Beryl), Dilys Laye (Millicent Jones), Lionel Jeffries (Ian Howard), June Jago (Gladis Worth), Tim Seely (Robert Hughes), Charles Hawtrey (gioielliere), Colin Gordon (Maurice), Joan Hickson (commessa viaggiatrice), Victor Maddern (Smithy), Ronald Adam (Appleton), Cyril Chamberlain (Jones), George Street, Marianne Stone, Leigh Madison, Anthony Sagar, Celia Hewitt, Myrtle Reed, Lucy Griffiths, Ursula Hirst, Beryl Hardy, Noel Dyson, Patrick Durkin, Dominica More O'Ferrall, Paul Cole, George Howell - **p.**: Peter Rogers per la Anglo Amalgamated / P. Rogers Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Ceiad-Columbia.

PROBUZENI (Le notti ladre) — **r.**: Jirí Krejcik - **s.** e **sc.**: Otakar Kirchner - **f.**: Antonin Ruzicka - **m.**: Zdenek Liska - **scg.**: Karel Skvor - **mo.**: Vlasta Rubasova - **int.**: Jana Brejchova, Petr Kostka, Jan Smid, Jiri Kodet, Jiri Stibr, Ladislav Pesek, Eva Senkowa, Vlasta Chramostova, Marie Brozova, Jiri Sovak, Eva Ocehasova, Vladimir Brabec - **p.**: Filmove Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1959 - **d.**: Mira Film.

RAGAZZA SOTTO IL LENZUOLO, La — **r.**: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Castellano, Pipolo, Girolami, Carpi - **f.**: Augusto Tiezzi - **m.**: Carlo Savina, Quartetto Cetra - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Chelo Alonso, Walter Chiari, Sandra Mondaini, Raimondo Vianello, Helène Chanel, Mario Carotenuto, Carlo Delle Piane, Tiberio Murgia, Tito Leduc, Quartetto

Cetra, Marisa Quattrini, Fiorella Ferrero, Mimmo Poli, Anna Maria Bottin, Silvio Bagolini - **p.**: M.G.Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Euro.

REBEL SET, The (La rapina) — **r.**: Gene Fowler, jr. - **s.** e **sc.**: Lou Vittes e Bernard Girard - **f.**: Karl Struss - **mo.**: Paul Dunlap - **scg.**: David Milton - **mo.**: William Austin - **eff. spec.**: A.J. Lohman - **int.**: Gregg Palmer (John Mapes), Kathleen Crowley (Jeanne Mapes), Ewdard Platt (signor Tucker), John Lupton (Ray Miller), Ned Glass (Sidney Horner), Don Sullivan (George Leland), Vikki Dougan (Karen), I. Stanford Jolley (King Invader), Robert Shayne (ten. Cassidy), Gloria Moreland (danzatrice), Colette Lyons (Rita Leland), Joe « Tiger » Marsh (poliziotto), Mike Ross, Graig Duncan - **p.**: Earle Lyon e Phil G. Giriodi per la E. & L. Productions / Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Lux.

SAIKAKU ICHIDAI ONNA (La vita di O-Haru, donna galante) — **r.**: Kenji Mizoguchi - **d.**: Globe.

Vedere saggio di G. Gerosa e dati a pag. 8 *del n.* 7, 1958.

SAINT MÈNE LA DANSE, Le (Tre femmine che scottano) — **r.**: Jacques Nahum - **s.**: dal romanzo di Leslie Charteris « Il Santo a Palm Springs » - **sc.**: Albert Simonin, Jacques Nahum, Yvan Audouard - **f.**: Roger Hubert - **m.**: Paul Durand - **scg.**: Roger Briaucourt - **mo.**: Georges Arnstam - **int.**: Félix Marten (Simon Templar detto « Il Santo »; nell'ediz. ital.: « Il Dritto »), Michèle Mercier (Dany), Françoise Brion (Norma), Jean Desailly (Freddy Pellman), Nicole Mirel (Gina), Henri Nassiet, Clément Harari, Jean Marie Rivière, André Valmy, Jean Roger Caussimon - **p.**: Films du Cyclope-Lux C.C.F. - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Atlantisfilm.

SATAN LOCKT MIT LIEBE, Der (L'amore e il diavolo) — **r.**: Rudolf Jugert - **s.** e **sc.**: Ilse Lotz-Dupont - **f.**: Georg Krause - **m.**: Werner Scharfenberger - **scg.**: Max Seefelder - **mo.**: Herbert Taschner - **int.**: Belinda Lee (Evelyn), Ivan Desny (Carlos Marot), Heinz Engelmann (il capitano), Joachim Hansen (Robert), Peter Capell, Dorothee Glöklen, Osman Ragheb - **p.**: Wolfgang Hartwig per la Rapid Film - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

SCHUSSE IM MORGENGRAUEN (Der Schatz vom Toplitzsee) (Il tesoro delle S.S.) — **r.**: Franz Antel - **s.**: Wolfgang Löhde - **sc.**: Kurt Nachmann, Rolf Ohlsen - **f.**: Hans H. Theyer - **m.**: Michael Jary - **scg.**: Hans Sohnle e Sepp Rotthauer - **mo.**: Arnd Heyne - **int.**: Joachim Hansen, Gert Froebe, Sabine Sesselmann, Hannelore Bollmann, Werner Peters, Til Kiwe, Romana Rombach, Wolfgang Stumpf, Gerhard Kittler, Erica Vaal, Bruno Hübner, Franz Roberti, Peter Brand, Lukas Amann, Karl Ehmann, Werner Schäfer - **p.**: Cinelux - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: regionale.

SECRET OF THE PURPLE REEF, The (Il mistero dello scoglio rosso) — **r.**: William N. Witney - **s.**: da un romanzo di Dorothy Cottrell - **sc.**: Harold Yablonsky e Gene Corman - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color stampato in bianco e nero): Kay Norton - **m.**: Buddy Bregman - **scg.**: Juan Viguie - **mo.**: Peter C. Johnson - **int.**: Jeff Richards (Mark Christopher), Richard Chamberlain (Dean Christopher), Margia Dean (Rue Amboy), Peter Falk (Tom Weber), Terence De Marney (Ashby), Robert Earl (Tobias) - **p.**: Gene Corman per la Associated Productions - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

SEDDOK, L'EREDE DI SATANA — **r.**: Anton Giulio Majano - **s.**: Piero Monviso - **sc.**: Gino De Sanctis, Alberto Bevilacqua, A.G. Majano - **f.**: Aldo Giordani - **eff. f. spec.**: Ugo Amadoro - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Walter Martigli e Giuseppe Ranieri - **mo.**: Gabriele Varriale - **coreografie**: Marisa Ciampaglia - **int.**: Alberto Lupo (Lewyn), Susanne Loret (Jeannette), Sergio Fantoni (Pierre, fidanzato di Jeannette), Ivo Garrani (commissario di polizia), Franca Parisi-Strahl (aiutante di Lewyn), Andrea Scotti (giardiniere di Lewyn), Gianni Loti, Rina Franchetti, Roberto Bertes, Adriana Di Leo, Nicoletta Varé, Bruno Benedetti, Silvano Marabotti, Tullio Altamura, Francesco Sormano, Appio Cartei, Glamor Mora e i suoi Bongoseiros - **p.**: Mario Fava per la Lion's Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Filmselezione.

SEVEN WAYS FROM SUNDOWN (Sette strade al tramonto) — **r.**: Harry Keller - **s.** e **sc.**: Clair Huffaker, da un suo racconto - **f.** (Eastmancolor): Ellis Carter - **m.**: William Lawa e Irving Gertz - **scg.**: Alexander Golitzen, William Newberry - **mo.**: Tony Martinelli - **int.**: Audie Murphy (Sette Strade al Tramonto Jones), Barry Sullivan (Jim Flood), John McIntire (serg. Hennessey), Kenneth Tobey (ten. Herly), Venetia Stevenson (Joy), Mary Field (Ma), Ken Lynch (Graves), Suzanne Lloyd (Lucinda), Ward Ramsey (Fogarty), Don Collier (Duncan), Jack Kruschen (Beeker), Teddy Rooney (Jody), Claudia Barrett (Gilda), Don Haggerty (Dorton), Robert Burton (Eavens), Fred Graham, Dale Van Sickle - **p.**: Gordon Kay per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Universal.

STUDS LONIGAN (Vivi con rabbia) — **r.**: Irving Lerner - **s.**: da un romanzo di James T. Farrell - **sc.**: Philip Yordan - **f.**: Arthur H. Feindel - **m.**: Gerrald Goldsmith - **scg.**: Jack Poplin - **mo.**: Verna Fields - **int.**: Christopher Knight (Studs Lonigan), Frank Gorshin (Kenny Killarney), Venetia Stevenson (Lucy Scanlon) Carolyn Craig (Catherine Banahan), Jack Nicholson (Weary Reilly), Robert Casper (Paulie Haggerty), Dick Foran (Patrick Lonigan), Katherine Squire (signora Lonigan), Jay C. Flippen (padre Gilhooey), Helen Westcott (miss Julia Miller), Kathy Johnson (Frances Lonigan), Jack Kruschen (Charlie il Greco), Suzi Carnell (Eileen), Spivy (Madre Giuseppina), James Drum (Jim Doyle), Rita Duncan (Kitty), Opal Eurard (signora Reilly), Mavis Neal (signora Haggerty), Val Hidey, Ben Gary, Stanley Adams, Steven Ritch, George Keymas, Darlene Hendrix, Josie Lloyd, Suzanne Sidney, Kathie Browne, Judy Howard, Elaine Walker, Lorelei Vitek, Phil Arnold, John Graham, Don Garrett, Casey MacGregor, Brian O'Hara, Snub Pollard, Marty Crail - **p.**: Philip Yordan e Leon Chooluck per la Longridge Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Dear Film.

SUPER GIANT (I satelliti contro la Terra) — **r.**: Teruo Ishii - **s.**: da un'idea di Shinsuke Negishi - **sc.**: Ichiro Miyagawa - **f.**: Hiroshi Suzuki - **int.**: Ken Utsui, Jinko Ikeuchi, Ninako Yamada, Hiroshi Asami, Utako Mitsuya, Kan Hayashi, Terushida Ikeda, Yakata, Yuwashita, Nakamura, Katsuma - **p.**: Shin Toho - **o.**: Giappone, 1958 - **d.**: Filmar.

SURRENDER-HELL! (Tre anni di inferno) — **r.** e **sc.**: John Barnwell - **s.**: dal libro « Blackburn's Headhunters » di Philip Harkins - **f.**: Miguel Accion - **m.**: Francisco Buencamino jr. - **scg.**: Richard Abelardo - **mo.**: Hugo Grimaldi, Gerardo De Leon, Harry Kaye - **int.**: Keith Andes (col. Donald D. Blackburn), Susan Cabot (Della), Paraluman (Pilar), Nestor de Villa (maggiore Bulao) - **p.**: Edmund Holdman e Paul Mart per la Cory / Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Lux.

SWORD OF SHERWOOD FOREST (Gli arcieri di Sherwood) — **r.**: Terence Fisher - **s.** e **sc.**: Alan Hackney - **f.** (Megascope, Technicolor): Ken Hodges - **m.**: Alun Hoddinott - **scg.**: John Stoll - **mo.**: James Needs, Lee Doig - **int.**: Richard Greene (Robin Hood), Peter Cushing (sceriffo di Nottingham), Richard Pasco (Conte di Newark), Niall MacGinnis (frate Tuck), Jack Gwillim (Hubert Walter, arcivescovo di Canterbury), Sarah Branch (la pulzella Marian), Nigel Green (il piccolo John), Edwin Richfield (aiutante dello sceriffo), Derren Nesbitt (Martin), Patrick Crean (Ollerton), Vanda Godsell (prioressa), Oliver Reed (Melton), Adam Kean (Retford), Charles Lamb (il vecchio Bowyer), James Neylin (Roger), Dennis Lotis (Alan A'Dale) - **p.**: Richard Greene, Sidney Cole per la Hammer / Yeoman - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Ceiad-Columbia.

TAIHEIYO SENKI (Da Pearl Harbour a Hiroshima) — **r.**: Hiroshi Okada - **s.** e **sc.**: Hiroshi Okada - **f.**: operatori di guerra varí - **m.**: A. I. Vuk - **mo.**: Hiroshi Okada - **p.**: Nobuyo Horiba per la Nichiei Shinsha - **o.**: Giappone, 1958 - **d.**: Globe Films Intern.

TARZAN THE MAGNIFICENT (Tarzan il magnifico) — **r.**: Robert Day - **s.** e **sc.**: Berne Giler, Robert Day sul personaggio creato da Edgar Rice Burroughs - **f.** (Eastmancolor e Technicolor): Ted Scaife - **m.**: Ken Jones - **scg.**:

Ray Simm - **mo.**: Bert Rule - **int.**: Gordon Scott (Tarzan), Jock Mahoney (Coy Banton), Betta St. John (Fay Ames), John Carradine (Abel Danton), Lionel Jeffries (Ames), Gary Cockrell (Johnny Banton), Al Mulock (Martin Banton), Alexandra Stewart (Laurie), Earl Cameron (Tate), Charles Tingwell (Conway), John Sullivan (Winters), Ron MacDonnell (Ethan Banton), Harry Baird (capo dei guerrieri), Christopher Carlos (capo indigeno), Ewen Solon, Jacqueline Evans, Thomas Duggan, Peter Howell, John Harrison, George Taylor - **p.**: Sy Weintraub e Harvey Hayutin per la Solar Films - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: Paramount.

TERROR OF THE TONGS, The (Il terrore dei Tongs) — **r.**: Anthony Bushell - **s. e sc.**: Jimmy Sangster - **f.**: Arthur Grant - **m.**: James Bernard - **scg.**: Bernard Robinson - **mo.**: Eric Boyd-Perkins e James Needs - **int.**: Geoffrey Toone (capitano Jackson), Bert Kwouk (sig. Ming), Brian Worth (Harcourt), Barbara Brown (Helena), Christopher Lee (Chung King), Bandana Das Gupta (Anna), Michael Hawkins (sacerdote), Richard Leech (Dean), Marie Burke (Maya), Evan Solon (sicario dei Tongs), Yvonne Monlaur (Lee), Milton Reed (una guardia Tong), Marne Maitland (mendicante), Charles Lloyd-Pack (dottore) - **p.**: Kenneth Hyman per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Ceiad-Columbia.

TRIPORTEUR, Le (L'uomo a tre ruote) — **r.**: Jack Pinoteau - **s.**: dal romanzo di René Fallet - **sc.**: Jacques Vilfrid, Jack Pinoteau, Jean Aurel - **f.** (Technicolor): Pierre Petit - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Jacques Douy - **mo.**: George Arnstan - **int.**: Darry Cowl (Antoine), Béatrice Altariba (Popeline), Pierre Mondy (il gendarme), Roger Carel (il contadino), Mario David (Dabek), Bob Ingarao (Boulet), Maurice Gardett, Robert Arnoux, Grégoire Aslan, Jean-Claude Brialy, Alain Bouvette, Christiane Müller, Armande Navarre - **p.**: Films du Cyclope - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Mira Film.

UNE GUEULE COMME LA MIENNE (Due soldi di gloria) — **r., s. e sc.**: Frédéric Dard - **f.**: Walter Wottitz - **m.**: Anid Hossein - **scg.**: Robert Bouladoux - **mo.**: Jacqueline Thiedot - **consigl. tecn.**: Pierre Granier-Deferre - **int.**: Claire Maurier (Claire), Paul Guers (Paul Roy), Jacques Duby (Jacques Médina), Howard Vernon (ufficiale nazista), Olivier Hussenot, Annie Robert, Lutz Gabor, Jean Clarieux, Marcel Champel, Jacqueline Morane, Richard Winckler - **p.**: Les Films René Modiano-Films Fernand Rivers - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: Paramount.

VICE RAID (Il sindacato del vizio) — **r.**: Edward L. Cahn - **s. e sc.**: Charles Ellis - **f.**: Stanley Cortez - **scg.**: William (Bill) Glasgow - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Mamie Van Doren (Carol Hudson), Richard Coogan (serg. Whitney Brandon), Brad Dexter (Vince Malone), Barry Atwater (Phil Evans), Carol Nugent (Louise), Frank Gerstle (ten. Brennan), Joseph Sullivan (Ben Dunsten), Chris Alcaide, Jeanne Bates, Julie Redings, Shep Sanders, George Cisar, Nestor Paiva, Jack Kenney, Russ Bender, Rom McKee, George Eldredge, John Zaremba, Alex Goda, John Hart, Lester Dorr, Evans Davis - **p.**: Robert E. Kent per la Imperial Production - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Dear.

VILLAGE OF THE DAMNED (Il villaggio dei dannati) — **r.**: Wolf Rilla - **s.**: dal romanzo «The Midwich Cuckoos» di John Wyndham - **sc.**: Sterling Silliphant, Wolf Rilla, George Barclay - **f.**: Geoffrey Faithfull - **m.**: Ron Goodwin - **scg.**: Ivan King - **mo.**: Gordon Hales - **int.**: George Sanders (Gordon Zellaby), Barbara Shelley (Anthea Zellaby), Michael Gwynne (magg. Alan Bernard), Laurence Naismith (dott. Willers), Martin Stephens (David), Richard Warner (Harrington), Jenny Laird (signora Harrington), Sarah Long (Evelyn), Thomas Heathcote (James Pawle), Charlotte Mitchell (Janet Pawle), Pamela Buck (Milly Hughes), Rosamund Greenwood (miss Ogle), Susan Richards (signora Plumpton), John Phillips (generale Leighton), Bernard Archard (vicario), Richard Vernon (sir Edgar Hargreaues), Alexander Archdale (coroner), June Cowell - **p.**: Ronald Kinnoch Prod. - **o.**: G.B., 1960 - **d.**: M.G.M.

VYSSI PRINCIP (Il principio superiore) — **r.**: Jiri Krejcik - **d.**: Cinelatina.
Vedere giudizio a pag. 75 e dati a pag. 84 del numero 7, luglio 1960 (Festival di Locarno).

WALKING TARGET, The (Bersaglio umano) — **r.**: Edward L. Cahn - **s.** e **sc.**: Stephen Kandel - **f.**: Maury Gertsman - **m.**: Paul Sawtell e Bert Shefter - **scg.**: Serge Krizman - **mo.**: James Blakely - **int.**: Joan Evans (Gail Russo), Ronald Foster (Nick Harbin), Merry Anders (Susan), Harp McGuire (Max Brodney), Robert Christopher (Dave), Berry Kroeger (Hoffman), Bill Couch (Thug), Norm Alden (Russo), James Callahan (Al Kramer) - **p.**: Robert E. Kent per la Zenith Pictures - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Dear.

WALK LIKE A DRAGON (I draghi del West) — **r.**: James Clavell - **s.** e **sc.**: J. Clavell, Daniel Mainwaring - **f.**: Loyal Griggs - **m.**: Paul Dunlap - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: Howard Smith - **int.**: Jack Lord (Linc Bartlett), Nobu McCarthy (Kim Sung), James Shigeta (Cheng Lu), Mel Torme (il Diacono), Josephine Hutchinson (Ma Bartlett), Rodolfo Acosta (sceriffo Marguelez), Benson Fong (Wu), Michael Pate (Will Allen), Lilyan Chauvin (madame Lili Raide), Don Kennedy (Masters), Donald Barry (Cabot), Natalie Trundy (Susan) - **p.**: James Clavell per la Paramount / James Clavell Prod. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

WORLD FOR RANSOM (Singapore, intrigo internazionale) — **r.**: Robert Aldrich - **s.** e **sc.**: Lindsay Hardy - **f.**: Joseph Biroc - **m.**: Frank De Vol - **scg.**: William Glasgow - **mo.**: Michael Luciano - **int.**: Dan Duryea (Mike Callahan), Patrick Knowles (Julian March), Marian Carr (Tatiana March), Gene Lockhart (Plastiras), Reginald Denny (magg. Bone), Nigel Bruce (Governatore Goutts), Arthur Shields (Sean O'Connor), Douglass Dumbrille (ispettore McCallum), Carmen D'Antonio (la danzatrice), Keye Luke (Wong), Lou Nova (Guzik), Clarence Lung (Chan) - **p.**: Robert Aldrich e Bernard Tabakin per la Allied Artists - **o.**: U.S.A., 1953 - **d.**: Globe.

YANK IN INDO-CHINA, A (Battaglia in Indocina) — **r.**: Wallace A. Grissell - **s.** e **sc.**: Samuel Newman - **f.**: William Whitley - **m.**: Ross di Maggio - **scg.**: Paul Palmentola - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: John Archer (Mulvaney), Douglas Dick (Marshall), Jean Willes (Cleo), Maura Murphy (Ellen), Hayward Soo Hoo (ragazzo indigeno), Don Harvey, Harold Fong, Rory Mallinson, Leonard Penn, Kamtong, Pierre Watkin, Peter Chang - **p.**: Sam Katzman per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1952 - **d.**: Globe.

ZORNIGEN JUNGEN MANNER, Die (Balletti rosa) — **r.**: Wolf Rilla - **s.** e **sc.**: Will Berthold - **f.**: Heinz Schnackertz - **m.**: Rolf Wilhelm - **scg.**: Bruno Monden, Franz Bi - **mo.**: Inge Taschner - **int.**: Hansjörg Felmy, Horst Frank, Joachim Fuchsberger, Dawn Addams, Gisela Tantow, Hans Nielsen, Armin Dahl, Hans Quest, Irene Mann, Jons Andersson, Gisela Asteroth, Horst Coblentzer, Ernst Falkenberg, Claus Hellmond, Karin Heske, Martin Hirthe, Wolfgang Jansen, Katharina Schmitt, Paul Weber, Alwin Woesthoff, Henny Zschoppe - **p.**: Franz Seitz Film - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

ZORRO THE AVENGER (La rivincita di Zorro) — **r.**: Charles Barton - **s.** e **sc.**: Lowell S. Hawley, Bob Wehling dai racconti di « Zorro » di Johnston McCulley - **f.**: Gordon Avil - **m.**: William Lava - **scg.**: Marvin Aubrey Davis - **mo.**: Cotton Warburton, Roy Livingstone - **int.**: Guy Williams (Zorro), Henry Calvin (serg. Garcìa), Gene Sheldon (Bernardo), Charles Korvin (« L'Aquila »), George J. Lewis (Alejandro), Jay Novello (Juan Greco), Henry Rowland (conte Kolinko), Don Diamond, Ralph Clanton, Michael Pate - **p.**: William H. Anderson per la Buena Vista - **o.**: U.S.A., 1958 - **d.**: Rank.